

GAZETTE

des

BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1890



332^e Livraison.

Tome troisième. — 3^e période.

1^{er} Février 1890.

Prix de cette Livraison : 15 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. LA JEUNESSE DE REMBRANDT (1^{er} article), par M. Émile Michel.
- II. LA GRAVURE EN COULEURS (3^e et dernier article), par M. le baron Roger Portalis.
- III. WATTEAU (3^e article), par M. Paul Mantz.
- IV. LE COMITÉ FRANÇAIS A L'EXPOSITION DE COPENHAGUE, TABLEAU DE M. P.-S. KRÖYER, par M. André Michel.
- V. LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR DE LA CATHÉDRALE DE MILAN (1^{er} article), par M. le baron H. de Geymüller.
- VI. UN NOUVEAU PORTRAIT DE PÉTRARQUE, par M. P. de Nolhac.
- VII. CORRESPONDANCE DE BELGIQUE : — Incendie du château de Laeken; le Musée d'Anvers, par M. Henry Hymans.
- VIII. BIBLIOGRAPHIE : — Les Femmes de Brantôme, par M. Henri Bouchot; Les Watteau de Lille, par M. Paul Marmottan : comptes-rendus, par M. Louis Gonse.

GRAVURES

OEuvres de Rembrandt : — Rembrandt effrayé, eau-forte, en lettre; Portrait de Rembrandt jeune, d'après une peinture du Musée de La Haye; La Mère de Rembrandt, eau-forte; Etude de vieillard, dessin à la sanguine du Cabinet des Estampes de Berlin.

Mistress Mountain, fac-similé exécuté par M. Dujardin d'une estampe en couleurs de T. Cheesman d'après Buck, imprimé à la poupée par M. Eudes; gravure tirée hors texte.

Dessin de M. Chéret pour une affiche en couleurs, en cul-de-lampe.

OEuvres de Watteau : — Le Rémouleur, d'après la gravure de Caylus; L'Occupation selon l'âge, d'après la gravure de Dupuis; Le Chat malade, d'après la gravure de J.-E. Liotard; Diane au bain, d'après la gravure d'Aveline; La Sainte Famille, d'après la gravure de Jeanne Bernard du Bos; Modèle d'écran, d'après la gravure de Huquier, en cul-de-lampe.

Le Comité français à l'Exposition de Copenhague, eau-forte de M. F. Jasinski, d'après le tableau de M. P.-S. Krøyer; gravure tirée hors texte.

Planche explicative des portraits contenus dans le tableau ci-dessus.

Frise sculptée empruntée à la cathédrale de Milan, en tête de page; Ancien modèle en bois pour San-Petronio, à Bologne.

Portrait de Pétrarque, fac-similé d'une miniature contemporaine tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale; Représentation symbolique de la Renommée, fac-similé d'une miniature du même manuscrit.

Château de Laeken : — Portrait de François Duquesnoy, par Van Dyck; Portrait de Paul de Vos, par le même, d'après la gravure de Lemmelin.

Anne de Bretagne jeune, phototypie de MM. Aron frères, d'après une peinture du xv^e siècle appartenant à la Bibliothèque Nationale; gravure tirée hors texte.

Anne de Bretagne et ses femmes au château de Blois, d'après Montfaucon, en lettre.

LA
JEUNESSE DE REMBRANDT

1606-1631

(PREMIER ARTICLE.)



On sait l'admiration que Bürger professait pour Rembrandt et la vive impulsion qu'il a donnée aux études qui le concernent. Stimulés par cet enthousiaste, les érudits hollandais avaient déjà éclairci sur bien des points la vie du maître, quand Vosmaer s'appliqua à réunir et à compléter leurs découvertes dans le beau livre qu'il consacra à la mémoire de son célèbre compatriote. Pour la pre-

mière fois la biographie et l'appréciation des œuvres de Rembrandt y apparaissaient dans un ordre méthodique rapprochées du mouvement général de l'histoire de l'Art hollandais. Mais si remarquable que fut ce travail d'ensemble, il devait forcément contenir bien des lacunes ou des erreurs et il était nécessaire de soumettre à une revision minutieuse chacune de ses parties. C'est le service que M. Bode a rendu à la critique en établissant un catalogue chronologique des tableaux de Rembrandt, à la suite d'explorations réitérées faites par lui dans presque toutes les collections publiques ou privées de l'Europe. Avec une sagacité remarquable M. Bode a pu notamment restituer à l'artiste toute une série de peintures exécutées par lui pendant sa jeunesse et montrer le jour qu'elles jettent sur le développement de son talent. Depuis les publications succes-

sives dans lesquelles le savant directeur du Musée de Berlin est revenu sur ce sujet¹ un certain nombre de documents recueillis par MM. Bredius et de Roever et insérés par eux dans leur recueil bien connu² ont confirmé la justesse des vues de M. Bode et donné le caractère de certitude à quelques-unes des idées qu'il n'avait présentées que sous forme d'hypothèses.

Reprenant à notre tour cette étude de la jeunesse de Rembrandt, nous avons mis à profit les découvertes de nos devanciers et, en cherchant à les étendre, nous nous sommes efforcé de suivre le maître dans cette période de sa vie, de nous rendre compte de ses procédés de travail et de ses goûts, de retrouver les divers membres de sa famille et ses compagnons, et de pénétrer ainsi un peu plus avant dans une partie intéressante de son existence sur laquelle les historiens contemporains étaient restés presque muets. Si nous n'avons pu la mettre en pleine lumière, son image du moins se découvre à nous dans un demi-jour transparent, comme à demi-voilée par ces ombres légères dont son pinceau excellait à rendre le charme et le mystère.

I.

Au sortir des cruelles épreuves du double siège qu'elle avait victorieusement soutenu contre les Espagnols (1573-1574), Leyde s'était peu à peu relevée et, dès les premières années du XVII^e siècle, les traces des ruines et des misères accumulées dans cette ville pendant la lutte de l'indépendance avaient presque entièrement disparu. Groupée autour de son vieux Burg, l'antique cité se développait librement le long des deux bras du Rhin qui s'y réunissent pour aller se perdre à peu de distance de là dans les sables de la dune. Son commerce, sans être comparable à celui d'Amsterdam, était florissant, et une population à la fois guerrière et studieuse animait ses larges rues, aujourd'hui à peu près désertes. Artisans, petits bourgeois, drapiers, savants et lettrés, on avait vu à l'œuvre tous les citoyens, rivalisant

1. Une première étude qui avait paru dans le recueil des *Bildende Künste* édité à Vienne par M. O. Berggrün, a été remaniée et complétée dans les *Studien zur Geschichte der Holländischen Malerei* (Brunswick, 1883), et M. Bode a eu plus récemment encore l'occasion de parler de la jeunesse de Rembrandt dans les dernières livraisons des *Bilderlese aus kleineren Gemälde-Sammlungen in Deutschland*.

2. *Oud-Holland*, II, p. 82, et 106, et III, p. 85.

de courage et d'héroïsme pour résister à l'ennemi commun. Maintenant le souvenir des fatigues et des privations supportées ensemble les unissait étroitement; un esprit nouveau circulait partout et l'énergie naturelle de ce peuple, accrue encore par les grands événements auxquels il avait été mêlé, se déployait en toute liberté. C'était un de ces moments d'expansion et de généreuse activité dont l'histoire de l'humanité n'a que bien rarement offert le spectacle.

La tradition rapporte que Guillaume d'Orange, voulant reconnaître par une exemption temporaire de l'impôt les services que Leyde avait rendus à la cause nationale, les habitants avaient préféré à cette faveur la fondation d'une université. Créée par un décret du 9 février 1575 et largement dotée, cette université témoignait par son organisation d'une entente intelligente de l'éducation publique. Les hommes les plus distingués de l'Europe, Juste Lipse, Scaliger, Vossius, Saumaise, Daniel Heinsius, Marnix de Sainte-Aldegonde et bien d'autres encore devaient successivement y enseigner. Des ouvrages importants et de toute sorte, imprimés à Leyde, proclamaient au loin la fécondité de ce centre intellectuel qui pouvait glorieusement opposer aux publications sorties des presses de Plantin à Anvers, les éditions classiques des Elzevier, depuis si recherchées des bibliophiles. Ces soins apportés à l'instruction de la jeunesse attiraient à l'Université un grand nombre d'étudiants venus de toutes les parties de la contrée et faisaient de Leyde une pépinière de talents et un foyer de patriotisme où l'on sentait en quelque sorte battre le cœur de la Hollande.

C'est dans ce milieu privilégié que Rembrandt était né le 15 juillet 1606. Bien que très vraisemblable, la date de 1606 ne présente cependant pas un caractère de certitude absolue. Généralement admise autrefois, elle a été rejetée par Vosmaer à la suite de la découverte faite par le D^r Scheltema de la mention portée au registre des mariages à Amsterdam, le 10 juin 1634 : « Rembrandt Harmensz, de Leyde, âgé de 26 ans », ce qui donnerait 1608 pour date de la naissance. D'autre part, l'épreuve du deuxième état d'une eau-forte appartenant au Bristish Museum et représentant le portrait de Rembrandt par lui-même, porte une note que l'on croit écrite de sa main : aet. 24, anno 1631; ce qui placerait cette naissance en 1607. Le chiffre 24, il est vrai, a été contesté et M. Ch. Blanc a cru lire 25. Même en admettant que l'annotation soit de Rembrandt, la question, on le voit, ne laisse pas d'être embarrassante, et si la date de 1607, proposée par Vosmaer, a été acceptée depuis par un critique aussi

autorisé que M. Bode, M. Bredius, de son côté, maintient l'ancienne date 1606 qui, après un examen attentif, nous paraît avoir pour elle des témoignages plus nombreux et plus probants. D'abord ceux de tous les écrivains qui, du vivant même de Rembrandt ou peu de temps après sa mort, se sont occupés de lui; en première ligne, le bourgmestre Orlers, qui dans sa *Description de Leyde*, publiée en 1641, donne expressément, avec les noms exacts du père et de la mère de Rembrandt, la date du 15 juillet 1606; puis Simon van Leeuwen dans une autre *Description de Leyde* (1672) et Houbraken dans sa *Vie des Peintres* qui reproduisent également l'indication d'Orlers ¹. Deux documents découverts en ces derniers temps par M. Bredius, au lieu de résoudre le problème, ne font qu'augmenter encore nos incertitudes. L'un d'eux est l'inscription de Rembrandt, en 1620, comme étudiant à la Faculté des lettres de Leyde, et en regard l'âge de 14 ans, ce qui confirmerait la date de 1606. L'autre, au contraire, nous est fourni par le procès-verbal d'une expertise dans laquelle, le 16 septembre 1653, Rembrandt appelé, avec plusieurs de ses confrères, à se prononcer sur l'authenticité d'un tableau de Paul Bril, est déclaré âgé « d'environ 46 ans »; ce qui, à prendre cette déclaration pour entièrement exacte, reporterait sa naissance en 1607. Dans ces conditions, on le voit, il est bien difficile de trancher avec quelque sécurité un pareil débat. C'est donc sous toutes réserves, qu'après en avoir exposé les termes à nos lecteurs, nous avons cru devoir adopter l'ancienne date de 1606, qui est d'ailleurs portée dans les dernières éditions des excellents catalogues des Musées de Dresde (1888) et de Cassel (1888), dus à MM. les D^{rs} Woermann et Eisenmann.

Rembrandt était le cinquième des six enfants d'un meunier nommé Harmen Gerritsz qui, né en 1568 ou 1569, et à peine âgé de vingt ans, avait épousé, le 8 octobre 1589, la fille d'un boulanger de Leyde originaire de Zuidbroeck, Neeltge Willemsdochter. Tous deux appartenaient à la petite bourgeoisie et jouissaient d'une certaine aisance. Car outre la maison qu'habitait la famille, à peu de distance du point où se réunissent les deux branches du Rhin, Harmen possédait la plus grande partie d'un moulin à vent placé presque en face, sur le quai du Pélican, près de la Porte Blanche. Plusieurs autres maisons, des jardins situés hors de la ville faisaient également

1. Houbraken écrit seulement juin, au lieu de juillet, probablement par suite d'une erreur de lecture (juli-juni).

partie de son avoir et figurent sur son testament avec de l'argenterie, des bijoux, du linge et des marchandises d'une certaine valeur.



PORTRAIT DE REMBRANDT JEUNE.

(D'après le tableau du maître au Musée de La Haye.)

Harmen s'était mérité l'estime de ses concitoyens, et en 1605 il avait été nommé chef de section dans le quartier du Pélican. Il s'était, paraît-il, acquitté avec honneur de ces fonctions, puis-

qu'en 1620 il en avait été chargé de nouveau. Il avait d'ailleurs quelque instruction, à en juger par la netteté de son écriture, ainsi que le prouve la signature du testament que nous venons de mentionner et qu'il déposait, le 1^{er} mars 1600, chez le notaire W. van Oudevliet. Comme son fils aîné il signait : van Ryn (du Rhin), et à leur exemple Rembrandt devait plus tard, au bas des œuvres de sa jeunesse, faire suivre son nom de cette désignation. Enfin la possession d'une sépulture près de la chaire à prêcher de l'église Saint-Pierre témoigne également de la situation aisée de la famille ¹.

Grâce à l'esprit d'ordre et d'économie du ménage, les enfants avaient été convenablement élevés. Suivant l'habitude du temps, les aînés avaient adopté la profession de leur père, profitant de la considération et de l'expérience qu'il y avait acquises. L'union la plus étroite régnait, du reste, entre eux, ainsi que le montrent les divers arrangements intervenus dans le règlement de leurs affaires. Cependant, au moment de la naissance de Rembrandt, ses parents, soit à raison de l'intelligence qu'il manifestait, soit qu'ils rêvassent pour lui une carrière plus relevée, se décidèrent à faire quelques sacrifices pour son éducation.

Les informations sur les premières années de Rembrandt nous manquent complètement. Mais il est permis de penser que son instruction religieuse fut l'objet de la sollicitude particulière de sa mère et que celle-ci s'appliqua à lui inspirer la foi et les principes de moralité qui étaient la règle de sa vie. Dans les nombreuses images, peintes ou gravées, que son fils nous a laissées d'elle, il nous la montre, en effet, tenant le plus souvent en main ou ayant à sa portée la Bible, son livre favori. Ses lectures, les récits qu'elle en faisait à l'enfant produisirent en tout cas sur lui une impression profonde et vivace, car c'est aux livres saints que l'artiste devait plus tard emprunter la plupart des sujets de ses compositions. Avec les éléments de la grammaire, la calligraphie occupait alors une grande place dans l'instruction. Tenue pour un art, elle comptait en Hollande, à cette époque, des maîtres dont la célébrité égalait presque celle des peintres; le succès des nombreuses éditions, bien vite épuisées, des œuvres des Boissens, des Van de Velde et des Coppenol suffirait à l'attester. Quelques-uns de leurs modèles nous ont été conservés. Les paraphes compliqués, les fioritures, les majuscules ornées d'enjolivements de toute sorte, parmi lesquels les plus habiles

¹ *Oud-Holland*, V, p. 11.

se plaisaient à insérer des figures ou des animaux, nous y apparaissent tracés d'une main légère, avec une grande sûreté. Les exemples proposés aux enfants traitent généralement de sujets édifiants. Ce sont des vers, des quatrains moraux, à la manière de ceux que le sieur de Pibrac avait rendus populaires en France (1574) et qui avaient été bientôt traduits dans toutes les langues. On les copiait, on les apprenait par cœur, en même temps que des morceaux choisis d'une littérature où, suivant le goût régnant, un réalisme assez vulgaire se mêle parfois à la préciosité la plus raffinée. Rembrandt avait appris à écrire assez correctement sa langue, et les quelques lettres qui nous ont été conservées de lui en font foi; elles ne contiennent pas plus de fautes que celles de la plupart de ses contemporains les plus distingués. Quant à son écriture, elle est non seulement très lisible, mais elle ne manque pas d'une certaine élégance et même quelques-unes de ses signatures, par leur netteté irréprochable, font honneur à ces premières leçons de son enfance.

Cependant, afin de pousser plus loin l'instruction de leur fils, le père et la mère de Rembrandt l'avaient fait inscrire dans les classes de lettres latines à l'Université. Mais le jeune garçon n'était, paraît-il, qu'un élève assez médiocre. Il ne devait jamais avoir grand goût pour la lecture, à en juger d'après le petit nombre des volumes qui seront portés plus tard à son inventaire. Ce n'était donc pas un des visiteurs assidus de cette Bibliothèque de la Faculté dont une gravure de W. Swanenburch nous montre cependant la bonne installation, avec ses livres classés par catégories et fixés prudemment par des tringles de fer aux pupitres sur lesquels on pouvait les consulter. Mais à côté de la Bibliothèque, un jardin botanique, organisé dès 1587, offrait peut-être plus d'intérêt pour Rembrandt. Curieux comme il le fut toujours, il y trouvait réunis, près des diverses plantes qu'on cultivait en plein air ou dans des serres, quelques animaux rares, des tortues, des crocodiles ou des poissons, provenant sans doute des possessions de la Hollande dans les Indes. Une autre planche de Swanenburch, gravée en 1610, nous donne une image fidèle de cet établissement dans lequel nous trouvons comme un premier essai de ces jardins zoologiques qui sont aujourd'hui l'ornement des principales villes de la Hollande.

En même temps qu'on s'occupait de l'instruction de cette jeunesse, on ne négligeait pas de la fortifier et de l'assouplir par une série d'exercices propres à développer sa vigueur ou son agilité. Sous la légende : *Ludi publici*, nous voyons, en effet, dans le même recueil de

planches relatives à l'Université de Leyde, une sorte de manège où les jeunes gens se livrent à l'équitation, à l'escrime, au maniement des armes ou à la gymnastique. C'était là une préparation excellente à la vie civile et à la défense de la liberté nationale si elle était de nouveau menacée. Tous les ans d'ailleurs, le 3 octobre, pour perpétuer le souvenir de sa courageuse résistance, des fêtes publiques avaient lieu à Leyde à l'occasion de l'anniversaire de la levée du siège. Ce jour-là, les milices nationales en grand costume traversaient la cité, étendards au vent. Après une revue solennelle, les membres de la corporation procédaient à l'élection de leurs chefs et un banquet réunissait ensuite officiers et soldats dans leur *Doelen*. Au premier rang, sur leur passage, on aurait pu remarquer, sans doute, le futur peintre de la *Ronde de Nuit*, avec sa figure vermeille, sa mine éveillée, ses yeux vifs et perçants. L'Université, du reste, avait sa place marquée dans ces fêtes et la chambre de rhétorique ne manquait pas d'organiser quelqu'un de ces cortèges à la fois religieux et païens, si fort en vogue à cette époque. On y voyait, montée sur un char, une jeune femme en robe blanche personnifiant l'Écriture sainte, entourée des quatre évangélistes pour symboliser les études théologiques. L'étude du droit et de la médecine étaient également représentées par des figures allégoriques, escortées des médecins ou des jurisconsultes les plus célèbres de l'antiquité. Enfin, pour rappeler la délivrance de la ville et l'inondation à laquelle elle avait dû son salut, le cortège se terminait par un navire sur lequel Apollon et les neuf Muses étaient rangés à côté de Neptune.

A ces fêtes officielles se joignaient des marchés libres, des jeux publics, des foires avec leur personnel obligé de saltimbanques et de badauds. Ces divertissements et ces spectacles offraient à un observateur tel que Rembrandt bien des sujets d'étude. Mêlé à la foule, il pouvait se rendre compte des mœurs et des impressions du populaire, saisir en quelque sorte sur le vif ces attitudes variées, ces gestes expressifs qu'il a su plus tard rendre avec tant de force et de vérité. Mais c'est à l'Hôtel de Ville surtout que l'écolier trouvait des jouissances appropriées à ses goûts. Dans les salles ouvertes à cette occasion aux habitants, à côté des drapeaux enlevés à l'ennemi et du butin pris dans la tente même du général espagnol Francesco de Valdez, il pouvait voir exposées deux œuvres célèbres entre toutes, dues au talent de deux artistes originaires de Leyde et qui avaient passé dans cette ville la plus grande partie de leur existence, Cornelis Engelbrechtsz et son élève Lucas Huyghensz, plus connu sous le nom

de Lucas de Leyde. Le grand triptyque exécuté par le premier pour le couvent de Marienpoel et qui représente au centre le *Christ en croix* et sur les volets latéraux le *Sacrifice d'Abraham* et le *Serpent d'airain*,



LA MÈRE DE REMBRANT.

(Fac-similé de l'eau-forte du maître. — Bartsch, n° 343.)

avait été, lors de la ruine de ce couvent, vers la fin du xvi^e siècle, préservé de la destruction et recueilli par la municipalité, à raison, dit Van Mander, « de sa valeur et du souvenir d'un maître et citoyen si éminent ». L'œuvre, en effet, était remarquable, et son mérite artistique justifiait le prix qu'on y attachait. Si l'exécution

offre avec celle des successeurs des Van Eyck des analogies évidentes, on y peut déjà cependant relever quelques-uns des traits particuliers qui caractériseront l'École hollandaise : la sincérité avec laquelle sont traités les portraits des donateurs, des membres de la famille Martini, peints sur les volets extérieurs, et surtout les paysages servant de fond aux épisodes et dans lesquels les tons bleuâtres des lointains s'opposent harmonieusement aux colorations brunes et jaunâtres des rochers. Au premier plan, l'artiste a même reproduit avec une scrupuleuse fidélité des pervenches, des chardons, des chicorées et les ronces où s'embarrasse le béliet qu'Abraham va immoler à la place de son fils.

Mais le *Jugement dernier* de Lucas de Leyde et les deux panneaux du *Paradis* et de l'*Enfer* qui l'accompagnent, témoignaient aux yeux du jeune écolier d'un amour de la nature encore plus vif en même temps que d'une originalité plus saisissante dans le dessin, dans l'éclat et l'harmonie de la couleur. En face de cet important ouvrage, il pouvait se rappeler ce qu'on racontait de la vie du peintre, sa précocité, ses succès, sa réputation bientôt répandue dans toute l'Europe, son existence remplie par un travail incessant et abrégée peut-être par ce train de grand seigneur qu'il menait vers la fin et dont Albert Dürer, qui s'était lié avec lui pendant son voyage dans les Pays-Bas, nous a conservé le souvenir. L'œuvre elle-même, du reste, avait son histoire.

Peinte en 1533 pour l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, elle avait été aussi sauvée du pillage au moment de la terrible destruction des images et transférée à l'Hôtel de Ville en 1577. Sa renommée, suivant le témoignage de Van Mander, était telle que « de puissants monarques avaient fait faire des démarches pour l'acquérir, mais leurs offres avaient été poliment déclinées par le magistrat qui ne voulait pas se séparer d'une production aussi glorieuse de son concitoyen ».

La considération dont ces deux artistes étaient entourés et la célébrité qui s'attachait à leurs ouvrages étaient bien faites pour stimuler la vocation de Rembrandt. En voyant apprécier à ce point le talent de ses prédécesseurs, il se sentait encouragé dans ses goûts. Il rêvait à son tour de faire honneur à sa ville natale et il pouvait espérer qu'un jour aussi ses œuvres seraient offertes à l'admiration de tous, à côté de celles de ses illustres devanciers. Mais, bien que sa gloire ait de beaucoup surpassé la leur, c'est en vain qu'on chercherait le nom de Rembrandt dans ce Musée de Leyde où brillent encore

aujourd'hui le *Jugement dernier* de Lucas Huyghensz et le triptyque d'Engelbrechtsz, son maître.

Si vives que fussent pour lui ces jouissances, la campagne des environs de Leyde lui en fournissait de mieux faites pour lui plaire, et en dehors des heures de classe il n'était pas en peine de bien employer ses loisirs. Quoique d'un caractère affectueux et tendre, il demeura toujours assez sauvage, aimant à observer dans son coin, à vivre à part et à sa guise. Aussi de bonne heure il manifesta cet amour de la campagne qu'il devait toujours conserver. La situation même de la maison paternelle, sur les remparts, à l'extrémité occidentale de la ville et en vue des pâturages qui bordaient l'autre rive du Rhin, semblait choisie à souhait pour ce solitaire. De tous côtés des promenades variées s'offraient à lui. Dans le voisinage le plus proche, c'étaient, vers Rynsbourg et Schans, de vertes prairies égayées par un nombreux bétail, et çà et là des fermes entourées de grands arbres, des bateaux aux voiles pittoresques parcourant les canaux ou le cours même du fleuve. Vers Oestgeest, où son père était propriétaire d'un jardin d'agrément, il rencontrait de beaux domaines dont les ombrages respectés s'apercevaient de loin dans la plaine. Avait-il plus de temps, il poussait jusqu'à la mer, vers Zuytbroeck, d'où sa mère était originaire et où il avait probablement encore de la famille. C'était sans doute dans cette direction que ses pas se portaient de préférence, car il y trouvait la nature entièrement abandonnée à elle-même, avec le moutonnement confus de ses dunes et leur végétation rare, tourmentée, courbée sous le vent de la mer. Au milieu de cette contrée étrange, mais pleine de grandeur et d'harmonie, il dut s'oublier plus d'une fois à interroger les horizons infinis de la mer grisâtre et changeante, à voir se former dans le ciel la troupe légère des nuages que pousse devant elle la brise du large, à suivre le jeu mobile des ombres qu'ils projettent à travers l'espace. Frappé par la beauté de ce spectacle, le jeune écolier essayait peut-être d'en reproduire les aspects les plus saisissants en griffonnant, sur quelque album apporté avec lui, des croquis ingénus, souvenir de ces bonnes journées de liberté et de contemplation. Mais, le lendemain, la tâche semblait plus dure au pauvre reclus et il ne prêtait qu'une attention distraite aux leçons du maître. Il fallut bien, à la fin, se rendre à l'évidence, et le peu de goût que Rembrandt montrait pour les lettres, en même temps que la vivacité du penchant qui l'entraînait vers la peinture, décidèrent ses parents à le retirer de l'école latine. Renonçant à l'avenir qu'ils

avaient caressé pour lui, ils lui permirent, vers l'âge de 15 ans, de se livrer à sa vocation. Ses rapides succès dans cette nouvelle carrière allaient bientôt donner à l'ambition de sa famille des satisfactions plus hautes que toutes celles qu'elle s'était promises.

Les ressources qu'on pouvait alors trouver à Leyde pour son éducation artistique étaient assez restreintes et après une période antérieure d'activité et d'éclat, la peinture y avait cédé le pas aux lettres. Une première tentative faite pour y établir en 1610 une Gilde de Saint-Luc n'avait pu aboutir, tandis que des villes du voisinage, la Haye, Delft et Harlem, comptaient déjà parmi les membres de leurs associations des maîtres nombreux et en vue. Mais les parents de Rembrandt le jugeaient encore trop jeune pour se séparer de lui et ils résolurent de le mettre en apprentissage dans sa ville natale. D'anciennes relations et peut-être même des liens de parenté fixèrent leur choix sur un artiste aujourd'hui tout à fait oublié, mais qui jouissait alors d'une grande considération parmi ses concitoyens. Jacob van Swanenburch appartenait, en effet, à une famille patricienne fort estimée et dont les membres avaient occupé, dès le commencement du xvr^e siècle, des charges importantes dans l'administration municipale. L'un de ses frères, Claes, était peintre comme lui, un autre, Willem, a gravé les planches dont nous avons parlé plus haut, et leur père, Isaac van Swanenburch, qui de 1582 jusqu'à sa mort, en 1614, avait compté parmi les échevins ou les bourgmestres de la cité, était lui-même un artiste d'un talent remarquable. On en peut juger par la suite des six tableaux exécutés par lui pour la salle de réunion de la corporation des drapiers ¹. Quatre d'entre eux, les meilleurs, représentent les diverses opérations du travail de la laine, et la franchise de la peinture aussi bien que la force des colorations qui les distinguent rappellent le robuste réalisme de Pieter Aertsen. Mais les œuvres du maître de Rembrandt, il faut l'avouer, sont loin d'avoir une pareille puissance.

Jacob van Swanenburch était né vers 1580 et l'on croit qu'il reçut de son père ses premiers enseignements. Dès 1610 il était connu, car il peignit à ce moment pour l'Hôtel de Ville de Leyde un dessus de cheminée représentant *Pharaon noyé dans la mer Rouge*, sans doute une allusion à l'heureuse issue du siège de cette ville. Mais ce tableau n'avait probablement pas grande valeur; en tout cas il disparut en 1666 sans laisser de traces. Il en est de même, au

1. Ils sont aujourd'hui exposés au Musée de Leyde.

surplus, de la plupart des productions de l'artiste et le seul ouvrage de lui que l'on connaisse maintenant est une *Procession papale sur la Place Saint-Pierre*, datée de 1628 et signée Giacomo Swanenburch. Cédant au courant d'émigration qui entraînait alors un grand nombre de ses confrères vers l'Italie, il y avait séjourné de 1614 à 1617 et s'était même marié à Naples. De retour dans sa ville natale, il y restait jusqu'à sa mort (17 octobre 1638), estimé de ses compatriotes, peut-être moins pour son talent qu'à cause de la situation de sa famille. Il est permis de dire, en effet, que ce talent était des plus médiocres, à en juger du moins par cette Bénédiction papale qui appartient aujourd'hui au Musée de Copenhague. C'est un panneau représentant, au premier plan, le pape porté sur la *Sedia gestatoria* et bénissant la foule qui se presse autour de lui; au fond la Basilique, le Vatican et la place telle qu'elle était avant la construction de la Colonnade du Bernin. A part l'intérêt historique qui peut s'attacher à cette composition, elle ne se recommande ni par le goût de l'arrangement, ni par l'entente de l'effet, ni par la correction du dessin (surtout dans les chevaux), ni par la couleur, qui manque complètement d'harmonie et de relief.

Si Rembrandt, d'après le témoignage d'Orlers, ne put guère apprendre d'un tel maître que « les premiers éléments et les principes », il trouva du moins près de lui une bienveillance qu'à cette époque les jeunes gens ne rencontraient pas toujours chez leurs patrons. Les conditions de l'apprentissage étaient, en effet, parfois assez dures. Les contrats signés par les élèves constituaient pour eux une véritable servitude et les exposaient à des traitements tels que les moins endurants s'y dérobaient par la fuite. Mais Swanenburch, par sa naissance, appartenait au meilleur monde. Il trouvait dans sa famille elle-même des exemples qui l'engageaient et sur lesquels il pouvait régler sa conduite, car un peintre de la génération précédente, Allart Claes, allié aux Swanenburch, avait su par ses bons procédés se concilier l'affection de ses élèves qu'il traitait comme ses enfants. Il n'y a donc pas trop lieu de regretter pour Rembrandt les leçons d'un artiste plus distingué. A le bien prendre, les plus grands peintres sont rarement les meilleurs maîtres. Leur originalité même et l'ascendant de leur génie risquent d'exercer sur leurs disciples une influence assez forte pour paralyser le développement de leur personnalité. Avec son esprit éveillé et son caractère indépendant, le jeune étudiant devait mieux s'accommoder d'un enseignement plus modeste. Sa vocation, d'ailleurs, était si marquée

que du moment où il se consacra tout entier à son art, il y fit de rapides progrès et, sur ce point encore, le témoignage d'Orlers est formel. Pendant les trois années qu'il passa chez Swanenburch¹ ces progrès furent tels que ceux de ses concitoyens qui s'intéressaient à son avenir « en étaient tout à fait émerveillés et pouvaient déjà pressentir la brillante carrière à laquelle il était appelé ».

Rembrandt avait désormais épuisé les ressources que Leyde pouvait offrir pour son instruction et il était alors d'âge à quitter ses parents. Ceux-ci consentirent donc à se séparer de lui, afin qu'il pût se perfectionner dans un centre plus important, et ils firent choix d'Amsterdam et d'un artiste très en vue, Pieter Lastman. Peut-être Swanenburch, qui l'avait connu en Italie, avait-il lui-même conseillé ce choix; il nous paraît cependant plus vraisemblable qu'il était dû à l'intervention d'un jeune compatriote de Rembrandt, Jan Lievensz, qui l'avait précédé dans l'atelier de Lastman. Les familles des deux jeunes gens étaient à peu près de même condition, et le père de Lievensz, après avoir fabriqué des tapisseries, était devenu fermier, ce qui avait pu le mettre en relations avec le meunier Gerritsz. Une vocation pareille devait sûrement aussi rapprocher leurs enfants. Mais Lievensz, plus précoce encore que Rembrandt, avait vu ses goûts encouragés par ses parents. Né le 24 octobre 1607, il était placé dès l'âge de huit ans sous la direction de Joris van Schooten², et s'y faisait aussitôt distinguer par une facilité dont ses concitoyens citaient avec orgueil plus d'un trait merveilleux. Tantôt c'était une copie d'un tableau de Cornelis de Harlem, *Démocrite et Héraclite*, faite par lui avec une telle perfection qu'on la confondait avec l'original; tantôt, sur un simple récit qu'il avait entendu, il exécutait une composition repré-

1. Ces trois années constituaient la durée habituelle de l'apprentissage. C'était, du moins, le temps fixé par les statuts des Gildes établies dans le voisinage, notamment de la Gilde de Saint-Luc à Harlem.

2. L'auteur d'une *Description de la ville de Leyde* publiée en 1672, Simon van Leeuwen, dit même que Schooten avait été aussi le maître de Rembrandt. Mais comme ni Orlers, ni aucun des biographes en situation d'être exactement renseignés ne fait mention de ce fait, il y a tout lieu de croire que Lievensz et Rembrandt ayant été tous deux élèves de Lastman, van Leeuwen, dont les informations sur les artistes ses compatriotes sont généralement empruntées à Orlers, son devancier, a pu faire quelque confusion à cet égard. Nous ne croyons pas non plus que Rembrandt ait été élève de J. Pynas et ses biographes sont également muets à cet égard. Houbraken se borne à dire qu'il a imité « la manière brune de Pynas ».

sentant la répression par la garde civique des troubles religieux qui éclatèrent à Leyde le 4 novembre 1618. A peine âgé de dix ans, le jeune prodige était allé poursuivre ses études dans l'atelier de Lastman où il demeurait deux ans, de 1618 à 1620. S'il ne s'y était pas, comme on l'a dit jusqu'à présent, rencontré avec Rembrandt qui ne devait y entrer qu'en 1624, il avait pu du moins, à son retour à Leyde, lui vanter les leçons d'un maître dont la réputation à ce moment était à son apogée.

Rembrandt allait trouver chez Lastman, avec un talent bien supérieur à celui de Swanenburch, des enseignements qui étaient en quelque sorte la continuation de ceux qu'il avait déjà reçus. Lastman, en effet, faisait partie du même groupe d'*italianisants* qui à Rome gravitaient autour d'Elsheimer. Dans l'excellente étude qu'il a consacrée à ce dernier ¹, M. Bode a mis en lumière la figure de ce peintre un peu oublié. Sans que ses œuvres se recommandent par un mérite d'art bien remarquable, Elsheimer a tenu historiquement une grande place et l'influence qu'il a exercée, surtout sur les artistes de la colonie étrangère fixés à Rome, est incontestable. Par sa fécondité et par la souplesse de son talent, il a puissamment contribué à la transformation de la peinture à cette époque. En prenant par le côté pittoresque des compositions jusque-là réservées au grand art et en les traitant avec un fini précieux en rapport avec leurs petites dimensions, il renouvelait en quelque sorte des sujets qu'on pouvait croire épuisés. Travailleur infatigable, curieux, intelligent et modeste, il était aimé de tous ceux qui l'approchaient, surtout des artistes hollandais qui par leurs traditions et la tournure de leur esprit étaient le mieux préparés à le comprendre et à l'imiter.

Lastman ² avait été à Rome un des plus fervents admirateurs d'Elsheimer. Issu d'une famille où les professions libérales étaient en honneur, il comptait parmi ses alliés de nombreux artistes. Il était parti vers l'âge de vingt ans pour l'Italie où il demeura trois ou quatre ans. Rentré à Amsterdam en 1607, il devait jusqu'à sa mort vivre sur ce fonds d'études et de traditions classiques qu'il avait amassées au delà des monts. Tandis qu'autour de lui l'art hollandais allait de plus en plus manifester ses tendances et son

1. *Studien zur Geschichte der holländischen malerei*, par Willem Bode. Brunswick, 1883, 1 vol. in-8, p. 231-356.

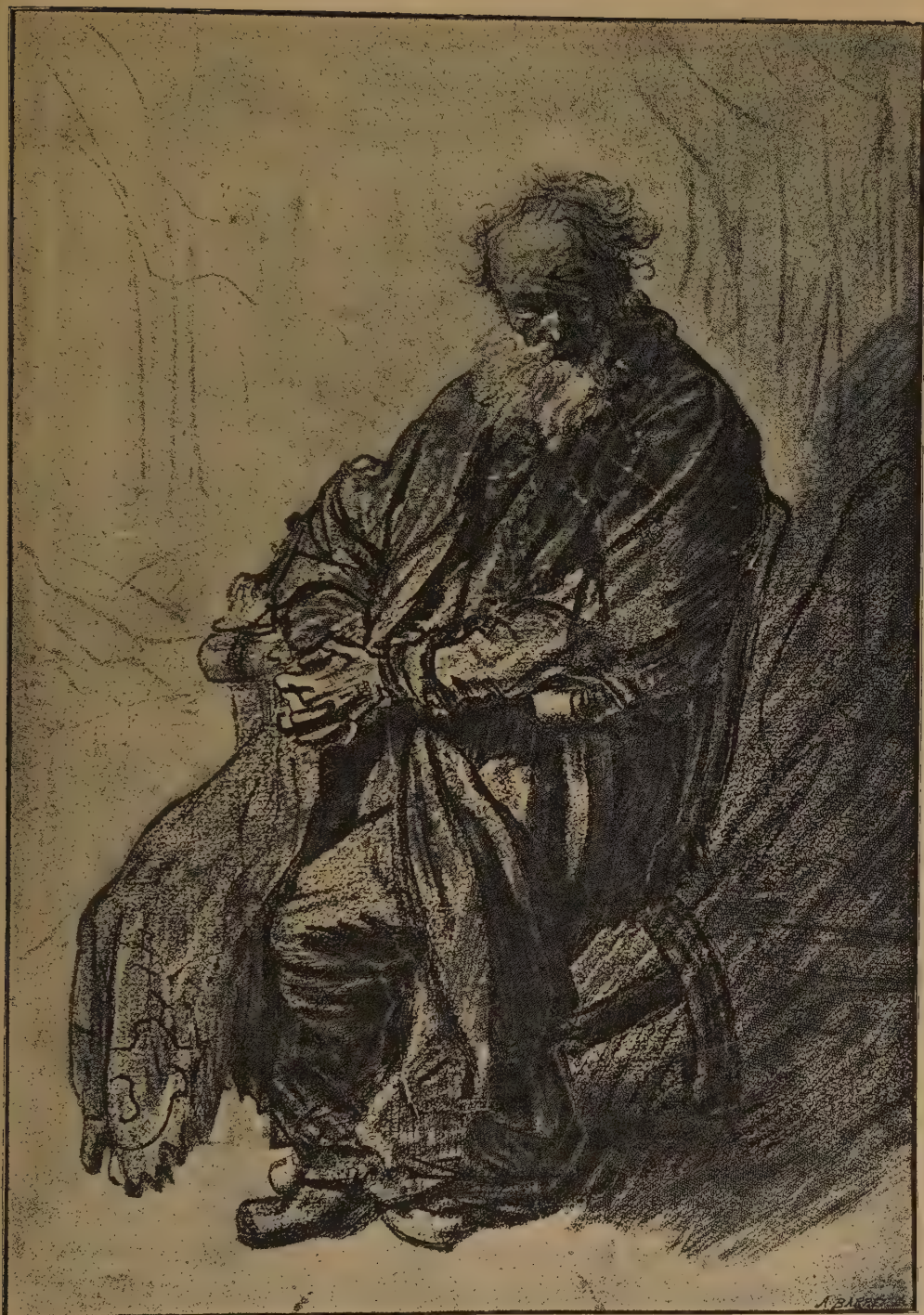
2. La vie et les œuvres de Lastman ont fait récemment encore l'objet d'une consciencieuse notice de MM. Bredius et de Boever (*Oud-Holland*, IV, p. 1-23).

caractère, il continuait à traiter les mêmes sujets qu'Elsheimer, tout en mêlant aux réminiscences de la nature et de l'art italiens des types ou des traits familiers empruntés à son pays. Ses tableaux aujourd'hui dispersés se trouvent surtout dans les collections publiques ou privées de l'Allemagne, et après avoir joui d'une très grande vogue, ils étaient jusqu'à ces derniers temps tombés dans un complet oubli. Les études sur Rembrandt, plus encore que leur mérite propre, ont rappelé sur eux l'attention.

Au Musée de Brunswick, un *Ulysse et Nausicaa*, signé de son monogramme, et daté de 1609, a été peint par conséquent deux ans après son retour d'Italie. C'était là un épisode cher à l'artiste, car, dix ans plus tard, il en fit un autre tableau¹ en remaniant assez notablement la composition. Ulysse échappé au naufrage, nu, humblement agenouillé, s'efforce par son attitude suppliante de rassurer les compagnes de Nausicaa qui, affublées de turbans et de costumes bizarres, s'enfuient à son approche et abandonnent précipitamment le festin préparé pour elles sur le rivage. Seule, la fille d'Alcinous s'avance vers le héros et lui témoigne sa compassion par une pantomime un peu trop expressive. La couleur est dure, criarde, et les carnations d'un rouge brique tranchent brutalement sur un ciel plat et immobile. Le *David chantant dans le Temple*, de la même collection, signé Pietro Lastman et daté 1618, nous montre les mêmes duretés et un manque d'harmonie aussi complet. Malgré la désinence de ce nom de Pietro, l'œuvre semble moins italienne que flamande et les enfants qui chantent au premier plan, comme les musiciens qui s'escriment à cœur joie sur leurs instruments, — un violon, une basse, un trombone, une trompette et un tambourin, — rappellent vaguement, par leurs types et leurs costumes, des figures de Rubens.

A Saint-Pétersbourg, dans la collection de M. le conseiller Séménoff, si intéressante pour l'étude des prédécesseurs ou des contemporains de Rembrandt, nous trouvons une *Annonciation* datée également de 1618, où la Vierge prosternée vient d'interrompre l'ouvrage dont elle était occupée ; à côté de la corbeille qui le contient, un chat joue par terre avec un grelot et, près de là, un ange, revêtu d'une chasuble rouge, indique du doigt, dans le ciel, le Saint-Esprit au milieu de nuages obscurs. Le geste de l'ange a de l'autorité ; mais l'exécution est en général lourde et assez grossière. C'est encore la

1. Au Musée d'Augsbourg. Voir à ce sujet l'article de M. Paul Mantz et l'au-forte de M. A. Gilbert, dans la *Gazette* du 1^{er} février 1878.



ÉTUDE DE VIEILLARD, PAR REMBRANDT.

(Fac-similé d'un dessin à la sanguine, appartenant au Cabinet des estampes de Berlin.)

même date de 1618 que porte l'*Ange apparaissant aux Rois mages* de la galerie du comte de Moltke à Copenhague, où l'on dirait que l'artiste a voulu faire montre de sa virtuosité en entassant, sur la gauche, une grande quantité de vases de prix, des formes et des matières les plus variées, et, vers la droite, des animaux de toute sorte : un âne, un cheval, des chèvres, des chameaux et des perroquets. La tonalité générale est encore assez crue, mais dans son âpreté elle ne manque pas d'une certaine puissance. L'*Offrande à Junon*, du Musée de Stockholm (n° 500), bien qu'elle ne soit ni signée, ni datée, nous paraît, à raison des analogies qu'elle offre avec les œuvres précédentes, non seulement de la main de Lastman, mais à peu près de cette même année 1618 qui marque la période la plus féconde de son activité. La statue en marbre de la déesse, près de laquelle est groupée la foule de ses fidèles, domine un autel entouré de portiques et de colonnades et dans le lointain on entrevoit ce temple de Tivoli que, comme son maître, Rembrandt introduira plus d'une fois dans ses tableaux. Cette fois, l'aspect de l'ensemble est tout à fait déplaisant et présente un assemblage de tons discordants : des rouges vermillon avoisinant des nuances fades, des gris ternes, ou des bleus et des jaunes d'une vivacité extrême, rapprochés les uns des autres sans aucune préoccupation de l'harmonie ou de l'effet. *Abraham avec les anges*, de 1621, également chez M. le conseiller Séménoff, et le *Sacrifice d'Abraham*, une grisaille du Ryks-Museum d'Amsterdam, nous montrent des sujets que Rembrandt et ses élèves devaient bien souvent traiter par la suite. Enfin une *Résurrection de Lazare*, datée de 1622, et récemment acquise par le Musée de la Haye, offense nos regards par une violente crudité de ton, dans une scène qui, se passant à l'entrée d'une grotte, aurait nécessité l'emploi du clair-obscur.

Ce sont là des ouvrages de la pleine maturité de l'artiste, vers l'époque où Lievens et, après lui, Rembrandt venaient chercher ses leçons. Dans aucun d'eux cependant on ne remarque cette recherche du clair-obscur dont on a voulu lui faire honneur en le considérant comme un initiateur de Rembrandt à cet égard. On peut, il est vrai, la constater dans un petit tableau du Musée de Harlem, la *Nuit de Noël*, sur lequel Vosmaer a cru lire la date de 1629, date qui, après un examen minutieux, nous a paru illisible¹. La disposition même de la scène, l'attitude et le geste de saint Joseph et surtout le rôle

1. Plusieurs critiques hollandais, de nos amis, dont nous avons également invoqué l'aide à ce propos, n'ont pas pu mieux que nous la déchiffrer.

attribué à la lumière nous y révèlent des analogies frappantes avec Rembrandt. Cette façon de comprendre l'intervention du clair-obscur était, d'ailleurs, assez commune à cette époque. On en relèverait facilement la trace chez d'autres artistes de ce temps. En France, Valentin, et en Hollande, Honthorst, à l'exemple du Caravage, lui faisaient une large place dans leurs tableaux. Mais, chez eux comme chez Lastman, ces effets de lumière sont toujours rendus avec des oppositions rudes et tranchées, sans la finesse des dégradations et la transparence des ombres qui en feraient le charme.

Au moment où Rembrandt entra dans son atelier, Lastman était en possession de toute sa renommée. Célébré à l'envi par tous ses contemporains, il était qualifié de *Phenix*, d'Apelles de son siècle. On le tenait de plus pour un des meilleurs connaisseurs en fait de tableaux italiens, et comme ces tableaux commençaient à être très en vogue à Amsterdam, il était assez souvent appelé en qualité d'expert pour apprécier leur valeur dans des ventes ou des inventaires. Sa maison était fort recherchée, et son jeune élève eut sans doute occasion d'y voir quelques-uns des personnages ou des artistes notables d'Amsterdam. Un tel commerce ne pouvait évidemment que lui être utile, ouvrir ses idées et développer ses facultés d'observation. Nous ignorons d'ailleurs comment Rembrandt s'était installé à Amsterdam. En se séparant de leur fils, ses parents avaient dû chercher pour lui un gîte où il fût convenablement soigné. Il n'était pas rare alors, et l'usage s'en est conservé en Hollande, de procurer aux jeunes gens, pendant le temps de leurs études, l'hospitalité dans quelque maison bourgeoise où ils étaient traités comme faisant partie de la famille. A Leyde même c'était la coutume pour les étudiants de l'Université qui venaient du dehors, et dans un acte de recensement daté de 1581 et déjà cité par Vosmaer, nous voyons que les grands-parents de Rembrandt avaient recueilli chez eux comme pensionnaire un « M. Egma, natif de la Frise ». Il est donc possible que Rembrandt ait été ainsi placé dans quelque maison amie, mais nous croyons plutôt qu'il put être logé par son maître lui-même, ainsi d'ailleurs que c'était le plus souvent l'habitude en pareille circonstance. Les bonnes relations qu'il conserva toujours avec Lastman semblent confirmer cette hypothèse. Nous avons, du reste, des indications qui nous permettent d'apprécier les conditions dans lesquelles il aurait été admis au foyer de son maître. D'ordinaire, il est vrai, ces conditions étaient débattues entre les intéressés et ne faisaient que rarement l'objet d'actes notariés. Il existe cependant

quelques arrangements de ce genre, entre autres celui que, vers la même époque, un peintre d'Amsterdam, Isaac Isaks, contractait avec le jeune Adriaen Caraman, âgé de dix-sept ans, qui voulait être son élève. Celui-ci s'engageait à broyer les couleurs et à préparer les toiles de son maître et les siennes, et à se comporter en tout comme « un serviteur-élève » plein de zèle et de soumission. Il devait, en revanche, recevoir chez Isaac la nourriture, la boisson et l'enseignement, et son père, de son côté, s'obligeait à lui fournir « une tonne de harengs ou de la morue à discrétion, ainsi qu'un lit au complet ». Ces conditions de semi-domesticité étaient, on le conçoit, plus ou moins dures, suivant le caractère du maître; elles pouvaient aussi être adoucies par le paiement de certaines sommes qui assuraient aux élèves une vie un peu plus large.

De Leyde à Amsterdam la distance n'était pas très grande, mais comme il était difficile à la mère de Rembrandt de quitter son ménage et à son père d'abandonner son moulin, les visites qu'ils pouvaient faire à leur fils devaient être assez espacées. Aussi la bonne mère ne se privait sans doute pas d'envoyer à l'absent quelques douceurs que le père accompagnait de ses recommandations de sagesse et d'économie. Peut-être ces derniers conseils n'étaient-ils pas inutiles, car jeune, ardent et généreux comme l'était le jeune homme, il ne connaissait guère le prix de l'argent et il le montra assez par la suite.

Le temps que Rembrandt passa dans l'atelier de Lastman devait être bien court. Malgré la supériorité de ce dernier sur Swanenburch, il n'était, en réalité, exempt d'aucun des défauts des *italianisants*. Comme eux il avait ce goût un peu subtil, qui répondait bien aux préférences du public de cette époque et qui explique ses succès. Son dessin était correct, mais sans rien de bien caractéristique, sa couleur rude et peu harmonieuse, son exécution lourde et appuyée. Aussi, en dépit de la diversité extrême des sujets qu'il a traités, il n'est pas exempt de monotonie; loin de pénétrer le côté expressif de ses sujets, il s'en tient à l'extérieur et croit que, sous prétexte de couleur locale, il n'entassera jamais assez d'accessoires et de détails pittoresques. Il n'arrive jamais, il ne semble même pas prétendre à émouvoir. En somme, cet art assez médiocre n'était qu'un compromis entre l'art italien et l'art hollandais. Sans atteindre au style du premier, il n'avait pas la sincérité du second et il continuait sans grand succès ces tentatives de transaction auxquelles les devanciers de Lastman s'étaient déjà épuisés. Un tempérament aussi entier que

celui de Rembrandt ne pouvait guère s'en accommoder. Son amour de la vérité, ses instincts y répugnaient. Jusque-là on ne lui avait parlé que de l'Italie qu'il ne connaissait pas, qu'il ne devait jamais visiter, tandis qu'il se voyait entouré de choses qui l'intéressaient, qui parlaient à son âme d'artiste un langage plus immédiat et plus intime. Il aimait la nature avec plus de simplicité; il lui découvrait des beautés à la fois moins compliquées et plus profondes. Il voulait l'étudier de plus près, en elle-même, sans ces prétendus intermédiaires qui s'interposaient entre elle et lui et faussaient la naïveté de ses impressions.

Peut-être aussi l'ennui d'être séparé de ce milieu de famille auquel il était si attaché, devint-il de plus en plus fort. Il regrettait les siens et, avec le désir d'indépendance qui était en lui, il en avait assez de tous les enseignements qu'il avait reçus. Six mois ne s'étaient pas écoulés qu'il rentrait à Leyde, dans le courant de 1624, trouvant bon, comme le dit Orlers, « d'étudier et d'exercer la peinture seul et à sa propre guise ». Quoi qu'il en eût, l'influence de Lastman sur son talent fut persistante et il ne s'en est que tardivement dégagé. Dans sa façon de composer, dans son goût pour les turqueries, dans la familiarité avec laquelle il traite certains sujets, il devait rester jusqu'à sa pleine maturité fidèle aux leçons de sa jeunesse, empruntant plus d'une fois à son maître quelques-uns des traits saillants de ses compositions. Comme preuve de l'estime où il le tenait, nous voyons figurer dans ses collections deux albums remplis de dessins de Lastman. Ce dernier, au contraire, ne semble pas avoir pressenti les hautes destinées de son élève, car dans son inventaire publié par MM. Bredius et de Roever, on ne trouve pas un seul ouvrage de Rembrandt.

ÉMILE MICHEL.

(La suite prochainement.)

LA GRAVURE EN COULEURS

(CINQUIÈME ET DERNIER ARTICLE¹.)



N art charmant et bien français, glorieusement employé par Janinet et De Bucourt s'éteignait au début de ce siècle, avec les portraits d'Alix. N'abordons pas cependant la période moderne et ses productions avec cette idée que la gravure en couleurs est morte : elle existe autrement, voilà tout. Il faut faire abstraction ici de ses préférences de collectionneur, ne pas se laisser aller à la désespérance, au regret superflu du passé. L'art n'a pas qu'une formule d'après laquelle tout doit se traduire ; il n'est pas forcé de s'immobiliser comme les *icones* russes dans un type immuable. Sa destinée est de rajeunir par une évolution constante et d'accepter avec des idées nouvelles, des procédés imprévus, des modes différents de sentir et de rendre. Aux artistes modernes à faire leur profit de ces inventions et à savoir les appliquer.

Trois grands faits dominant la gravure en couleurs au XIX^e siècle :

L'Invention de la Lithographie, d'où découle la *Chromolithographie*.

La Renaissance de la gravure sur bois et par extension l'immense développement de la gravure en relief, d'où la *Chromotypographie*.

L'Invention de la Photographie, d'où la *Photogravure* qui a engendré la gravure photographique en couleurs, ou *Photochromie*.

Ajoutons accessoirement les tentatives d'*Eau-forte en couleurs* par

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. I, p. 322.

planches superposées, peu importantes encore au point de vue des résultats, mais dont le développement est certain.

L'application de la couleur à la lithographie fut assez tardive, postérieure en tout cas aux belles lithographies en noir de Prud'hon, Géricault, Charlet, etc. La chromolithographie passe pour avoir pris naissance dans la fameuse imprimerie de Lemercier, mais Engelmann y a attaché son nom en la perfectionnant. Nous empruntons à M. de Lostalot ¹ la description du procédé assez compliqué qui consiste à dessiner certaines parties d'un même sujet sur des pierres différentes et à les imprimer successivement sur une même feuille de papier :

« Après avoir tracé sur une pierre les contours du dessin, on transporte une épreuve de ce dessin sur chacune des pierres destinées à concourir au tirage. Puis, l'artiste modèle au crayon noir les parties de chacune correspondant à un ton déterminé et laisse les autres en blanc. Au tirage, la pierre de bleu sera encrée en bleu et ainsi de suite des autres. Les impressions successives donneront l'épreuve en couleurs avec les tons obtenus par juxtaposition et superposition. »

Moyen excellent pour reproduire les architectures polychromes, les œuvres d'art telles que miniatures, vitraux, tentures, émaux dont il rend à la fois les tons et la physionomie.

L'une des premières productions de la chromolithographie et non la moins curieuse, l'*Alhambra*, fut publiée à Londres de 1836 à 1845 en lithographies d'Owen Jones sur les dessins de Jules Goury. Les détails fouillés autant que multicolores de l'architecture arabe, y furent rendus avec une fidélité et un éclat alors tout nouveaux.

Pour la France, c'est l'ouvrage célèbre, le *Moyen Age et la Renaissance*, publié de 1848 à 1851, sous la direction de Paul Lacroix et Ferdinand Séré, qui offre le spécimen le plus accompli que l'on puisse citer, pour ses chromolithographies excellentes, reproduisant avec bonheur les miniatures des manuscrits, les reliquaires, les bijoux, les ivoires, des pièces de céramique, des émaux, et des nielles, toutes planches exécutées par Kellerhoven et autres et tirées dans les ateliers de l'excellent praticien Lemercier.

La maison Didot a continué la tradition des grands ouvrages illustrés de planches de couleur. Les *Arts, Mœurs, Usages et Coutumes au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, la *Vie militaire et reli-*

1. *Les Procédés de la gravure*, 1 vol. chez Quantin.

gieuse au moyen âge, etc., sont remplis des travaux de Kellerhoven et de ses collaborateurs. La série s'est continuée dans les mêmes ateliers par des ouvrages de vulgarisation sur le *Dix-Septième Siècle*, le *Dix-Huitième Siècle*, le *Directoire*, le *Consulat* et l'*Empire* avec assez de succès; toutefois le procédé n'a pas fait de progrès, il est resté stationnaire et la curiosité s'est épuisée à son endroit.

Les *Chefs-d'œuvre de la Peinture italienne*, publiés sous la direction de Paul Mantz, en vingt chromolithographies, forment une autre tentative curieuse peut-être, mais d'une réussite plus douteuse. Là où triomphait la reproduction d'un vitrail ou d'une miniature, a échoué celle d'un tableau dont souvent la touche forme le principal mérite. La chromolithographie et ses metteurs en œuvre se sont montrés impuissants à en traduire la profondeur, le coloris varié et l'harmonie.

D'autres ateliers pratiquèrent en même temps les reproductions chromolithographiques. Les *Arts somptuaires*, grand ouvrage analogue aux travaux précédents, parurent pendant les années 1857 et 1858, et contiennent un recueil de planches allant du v^e au xvii^e siècle, sous la direction de Haugard-Maugé, lithographe, et sur les dessins de Ciappori. Ce sont des miniatures, de l'orfèvrerie d'église, etc.

Les *Arts industriels*, de Labarte, qui leur font suite, parurent dans la même maison, avec succès. Mais, parmi les éditeurs qui ont mis en œuvre avec le plus de bonheur et d'adresse les ressources de la chromolithographie, il faut citer en première ligne Curmer. Cet homme entreprenant s'était surtout fait connaître par des ouvrages à gravures sur bois réussis comme le *Paul et Virginie*, quand il publia son *Imitation de Jésus-Christ*, qui nécessita de grandes recherches dans les manuscrits français, italiens et orientaux. Commencé en 1855, ce beau volume, pour l'exécution duquel Curmer avait fait appel aux presses et à l'expérience de Lemercier, ne fut terminé que le 25 août 1857.

La reproduction complète et fidèle d'un manuscrit célèbre de la Bibliothèque nationale, le *Livre d'heures de la Reine Anne de Bretagne*, vient après chronologiquement puisqu'il date de 1861, mais c'est, de l'avis général, le plus beau livre de ce genre sorti de la maison Curmer. Les miniatures y sont d'un fondu, d'une harmonie et d'une perfection remarquables, particulièrement les portraits de la reine Anne. L'exécution des fleurs, des fruits et des insectes des entourages, est également parfaite.

Encouragé par le succès qui les accueillait, Curmer continua ses

publications de luxe avec les *Évangiles des dimanches et fêtes de l'année* (1864), chromolithographies aux teintes variées, miniatures à fonds ornés de vues de châteaux; le *Bréviaire du cardinal Grimani*, copie fidèle de l'un des plus beaux manuscrits que l'on connaisse; enfin l'*Oeuvre de Jehan Fouquet* (1866), reproduction d'une partie des miniatures exécutées par le célèbre artiste tourangeau pour le livre de prières d'Étienne Chevalier, trésorier de France : exécution soignée, mais colorations parfois un peu sombres, trop de fantaisie et pas assez de style dans des entourages inventés pour compléter l'ouvrage dans son ornementation.

On ne doit pas passer sous silence dans cette revue rapide, le grand mouvement des ouvrages sur l'architecture qui profita de l'expansion de la Chromolithographie : tels la *France monumentale* de Lenoir, le *Palais de Fontainebleau* de Pfnor, le *Nouvel Opéra* de Garnier, l'*Hôtel de ville de Lyon*, les ouvrages de Didron, Gailhabaud, Daly; etc., etc.; en Espagne le grand ouvrage des *Monumentos architectonicos*.

Ces divers exemples ne comprennent guère que la chromolithographie française; mais l'art d'imprimer en couleurs sur pierre a été également florissant en d'autres pays, particulièrement en Angleterre. Une question capitale était de sortir des teintes plates et d'arriver à modeler la couleur.

« Les Anglais, dit M. H. Béraldi, l'essayèrent par une sorte de frottis assez subtil, qui ne se pouvait tirer que sur la presse à bras. Ils obtinrent ainsi des résultats d'une délicatesse étonnante. Les Français, de leur côté, modelèrent les tons au moyen d'un travail en petits points, assez solide pour supporter l'emploi de la presse lithographique mécanique. On multiplia les superpositions jusqu'à faire passer une épreuve sur dix ou quinze pierres. En même temps on pratiquait l'usage du report, qui est à la lithographie ce que le clichage est à la gravure, et qui permet de transporter le dessin d'une pierre-matrice sur plusieurs autres pierres et de faciliter ainsi le tirage rapide à grand nombre... »

Ces procédés ont vulgarisé dans des proportions inouïes l'usage des images tirées ainsi à bon marché avec un degré de perfection relative étonnant. Elles servent à la réclame courante, mais sont susceptibles de produire des pièces d'un art plus relevé. Tels sont certains portraits sortis des ateliers de l'imprimerie Testu et Massin, dirigés actuellement par M. Champenois, le portrait de *Sarah Bernhardt*, d'après Bastien-Lepage, entre autres, qui, dans son genre, est

un chef-d'œuvre. C'est une gravure en couleurs à conserver pour son modelé délicat, et qui peut lutter, comme exécution, avec les plus savantes pièces du siècle dernier. Il n'a pas fallu moins de dix-huit coups de planche pour l'amener à bien. Le nom du chromo-lithographe auteur de cette belle pièce est à conserver : il s'appelle Memet.

Citons encore parmi les planches parues dans l'*Illustration*, en tirage à part, la charmante estampe, *Au Bal*. Impossible de rêver, pour deux francs, quelque chose de plus virginal et de plus frais d'exécution.

Les lithographes travaillant avec habileté la couleur sont nombreux. L'un des plus artistes dans son originalité, est sans conteste Chéret¹. L'Angleterre en affinant son talent et en lui donnant l'idée de la réclame illustrée, fut dans sa jeunesse, une excellente école pour lui. Doué de beaucoup d'invention secondée par non moins de goût, ce peintre a créé en France l'affiche illustrée, aux notes claires et gaies, agrémentée de personnages très vivants, et qui force l'attention du passant.

C'est en 1866 qu'il fonda son imprimerie, cédée depuis à la maison Chaix, mais qu'il dirige toujours, et sa première pièce importante fut l'affiche de la *Biche au Bois*, féerie de la Porte-Saint-Martin. Depuis, Chéret a, par une incessante production, augmenté la collection d'une foule d'affiches-réclames, programmes de cirques, de concerts et de théâtres, de magasins de nouveautés, opérettes, couvertures de livres, tableaux primesautiers et bien parisiens de la vie extérieure d'une grande capitale. Tout le monde s'est arrêté devant ces figures lancés d'un jet sûr, avec un entrain endiablé, et jusque dans leurs déhanchements les plus imprévus, d'une fantaisie toujours élégante.

Chéret se sert d'habitude de trois pierres lithographiques. L'épreuve est le résultat des trois impressions superposées; l'une en noir donne le dessin, l'autre, en rouge vif, vient l'égayer, la troisième, en fond dégradé, donne l'illusion de l'emploi d'un grand nombre de couleurs.

Il a des imitateurs, ainsi qu'on peut s'en convaincre en jetant les yeux autour de soi, mais aucun n'atteint à sa verve, à sa désinvolture bien parisienne, à son dessin si moderne, procédant par grandes lignes faites pour arrêter le regard, avec la franchise des tons pour le

1. Voir deux reproductions en couleurs de planches de Chéret, *Gazette des beaux-arts*, t. XXX, 2^e période, p. 430 et 542.



H. E. S. S. S. S.

Imp. E. G. S.

M^{RS} MOUNTAIN

Gr. par T. Cheesman d'après Buck.

Gazette des Beaux-Arts.

charmer. Il s'essaie dans ce moment à un procédé beaucoup plus curieux et piquant comme art : supprimer le fond dégradé et ne plus employer que les trois couleurs primitives, bleu, jaune et rouge sur fond blanc.

La renaissance de la gravure sur bois a été suivie d'un immense développement de la gravure en relief (bois, clichés, photogravures en relief, gillotages). La *Chromotypographie* est née de là par conséquence naturelle. Silbermann, de Strasbourg, est l'inventeur du procédé basé sur l'emploi d'une série de planches en relief imprimant successivement au moyen de la presse typographique, mais le système de planches de bois étant fort coûteux et ne donnant qu'un tirage limité, c'est l'application industrielle des clichés en métal qui a permis de reprendre en grand l'idée de Silbermann. Sans entrer dans le détail de la gravure galvanique consistant à exhausser le dessin au moyen de dépôts métalliques et de la fabrication des clichés, disons que le procédé le plus important par l'usage général qui en est fait dans l'illustration actuelle des livres et journaux est la *Paniconographie* inventée par Gillot et pratiquée maintenant par un grand nombre d'industriels. Une fois les divers clichés obtenus, la couleur joue son rôle par l'encrage habile de la presse typographique pour l'illustration du journal et la coloration de l'estampe. La plupart des figures en couleurs des journaux nécessitent quatre, six et souvent huit impressions successives; on est d'ailleurs parvenu à tirer trois ou quatre couleurs à la fois.

C'est en Angleterre que le goût des publications illustrées en couleur s'est développé avant de prendre en France l'extension que l'on sait. La *Chromotypographie*, en permettant d'appliquer les procédés de l'imprimerie ordinaire avec des encres diversement colorées, a donné le moyen de tirer très rapidement un nombre indéfini d'épreuves, et réalisé le problème de la gravure en couleurs à bon marché.

Depuis quelques années, l'Angleterre nous envoyait, en même temps que ses agréables albums illustrés, des figures naïves de Kate Greenaway et de Caldecott, excellemment gravées par les frères Dalziel, des numéros de Noël « christmas » remplis d'images coloriées mécaniquement, joie des enfants et curiosité étonnée des grandes personnes. Tel fut le numéro très réussi de Noël du *Graphic* pour 1879, tiré sur des machines anglaises tirant à quatre et cinq couleurs, mais, chose particulière, sur des clichés fabriqués, dit-on, à Paris. L'*Illustrated News* suivait bientôt son concurrent. C'est le journal

l'Illustration qui, le premier, à Paris, donna l'exemple, en lançant son numéro de Noël pour 1881, avec gravures coloriées à la mécanique. Deux couleurs y étaient employées outre le noir de l'encre d'imprimerie, le rouge et le bleu. C'était le début de la chromotypographie parisienne qui est loin d'avoir donné son dernier effort, car, chaque semaine, on peut voir de nouvelles tentatives des imprimeurs pour arriver à mieux.

Plusieurs grandes imprimeries s'occupent maintenant à Paris de l'impression en couleurs ou Chromotypographie. La maison Lahure se distingue par le soin qu'elle apporte à ses publications. En 1883, elle avait publié le *Conte de l'archer*, élégant volume et le début, on peut le dire, de l'impression en couleur dans le livre. Les vignettes de Poirson, gravées par Gillot, sont originales et délicates, bien que d'une facture un peu timide dans les tons. *L'Histoire des quatre Fils Aymon*, exécutée également par Gillot en 1883, mais dans son imprimerie, d'après les compositions de Grasset, est autrement franche dans son archaïsme voulu. C'est sur les presses de Lahure, avec les machines Alauzet, donnant deux couleurs à la fois, que s'imprime le *Paris illustré*, cette galerie des plus agréables compositions de nos peintres contemporains. Nous avons sous les yeux son numéro-étrennes pour 1889-90. L'élégante couverture de François Flameng et la *Femme au Livre* de Detti sont imprimées dans l'ordre du jaune, du rouge, du bleu et du gris, les couleurs opaques passant avant les couleurs transparentes; cependant quand il y a des fonds d'or, comme dans l'Éventail de Louis Leloir, du même numéro, l'ordre du tirage est ainsi réglé : d'abord le mordant, seul destiné à recevoir le poudrage d'or, ensuite le trait et le rouge, le jaune et chair, le gris et le bleu, soit sept couleurs en quatre tours de roue, non compris le poudrage.

Parmi les maisons nombreuses qui s'occupent de Chromotypographie, il faut encore citer la maison Quantin qui a publié des *Voyages de Gulliver*, illustrés par Poirson, le *Vicaire de Wakefield* et de nombreux albums en couleurs pour la jeunesse; celle de MM. Draeger et Lesieur qui a très bien réussi, entre autres travaux, la reproduction d'aquarelles d'Alphonse de Neuville. Leurs clichés sont exécutés par les procédés Gillot, Michelet et autres, et le tirage s'exécute sur des machines imprimant, comme dans la maison Lahure, deux couleurs à la fois. Nous avons pu nous rendre compte de leur ingénieux mécanisme en voyant tirer la couverture du volume de *Fragonard* qui nous intéressait à juste titre. Le travail était divisé en huit clichés différents, des trous de peinture servant de repère,

comme d'habitude, pour superposer exactement le papier de l'épreuve. Exécution rapide, mais mise en train assez longue afin d'arriver à la bonne répartition des couleurs provenant d'encriers placés au-dessus des cylindres d'où elle se distribue au moyen de rouleaux, manière de procéder habituelle que l'on peut généraliser pour tous les travaux de même ordre.

La maison Danel, de Lille, important établissement d'imprimerie, a fait aussi faire de grands progrès à la Chromotypographie par ses recherches et son habileté à rendre les tons par la superposition des couleurs. La *Chromotypie*, ainsi qu'elle nomme le procédé qui lui est spécial, use de clichés sur métal dans lesquels la photographie et la photogravure ne sont employées que comme auxiliaires pour faciliter la besogne des graveurs. Suivant M. Bigo-Danel, tandis que la Chromolithographie ne peut imprimer qu'une faible épaisseur de couleur et qu'elle n'arrive pas à les superposer, la Chromotypie force à volonté l'épaisseur et superpose avec facilité : aussi la première convient-elle plus spécialement aux impressions qui demandent du charme, de la grâce, de la douceur, tandis que la Chromotypie lui est supérieure pour les impressions qui exigent du coloris, du nerf et de la chaleur. Grâce à elle, l'imprimerie lilloise a pu obtenir pour des reproductions de reliures¹, par exemple, des tons profonds et chauds dont la réussite approche de la perfection.

Tous les procédés actuels d'impressions en couleurs sont d'ailleurs plus ou moins tributaires de la photographie pour la confection des clichés. A la suite du prodigieux besoin d'images qui s'est manifesté à notre époque, les éditeurs ont cherché à utiliser tous les modes de reproduction donnant une économie de temps et d'argent. C'est ainsi qu'on a pu forcer la photographie à devenir de la gravure par l'intermédiaire de substances comme la gélatine, qui soumise à diverses manipulations après avoir reçu l'impression de la lumière, se transforme en un cliché avec relief et creux équivalant en fait à une planche gravée, planche qu'on peut utiliser telle que la photographie la donne, ou mieux après l'avoir fait retoucher et compléter de main d'homme, et dont on obtient un tirage en couleurs par le procédé d'encrage à la poupée².

1. Voir une de ces reliures dans la *Gazette*, t. XXXVIII, 2^e pér., p. 506.

2. La planche en couleurs qui accompagne cet article, *M^{rs} Mountain*, est une photogravure imprimée à la poupée.

C'est à peu de chose près le procédé Woodbury employé par la maison Goupil-Boussod, que nous venons de décrire. L'*Héliogravure* ou *photogravure* peut du reste se ramener à quatre manières principales d'opérer : — le procédé *en relief* dit aussi procédé Gillot ; — le procédé *Woodbury*, clichés obtenus par impression de la lumière sur la gélatine et report sur métal ; — l'impression *directe* de l'épreuve photographique ; — le procédé *Dujardin* obtenu par des aquatintes successives.

La maison Goupil-Boussod a rendu depuis quelques années, dans un remarquable degré de perfection, les aquarelles modernes. Bien que la part des retouches à la main soit assez importante dans le résultat final, on ne peut cependant que louer l'exécution de la série d'uniformes de l'*Armée française*, due au pinceau d'Édouard Detaille. La reproduction s'est assez rapprochée de l'original pour que l'auteur, dit-on, y ait été une fois trompé.

L'un des derniers travaux de M. Boussod dans son imprimerie d'Asnières est la reproduction d'une partie des *Heures du maréchal de Boucicaut* pour la Société des Bibliophiles français. L'exactitude du fac-similé des miniatures du *xiv^e* siècle de ce beau manuscrit, laisse vraiment peu de chose à désirer. On use, paraît-il, dans la même imprimerie, du procédé Manzi qui permet plus de nuances et de délicatesse. En trouvant le moyen de convertir les planches photographiques en clichés grenés, le tirage peut se faire aux encres grasses, comme celui des eaux-fortes. Ajoutons qu'il se fait en couleurs, d'un seul coup, après un coloriage minutieux de la planche, fait à la *poupée*, avec l'original sous les yeux.

Nous avons déjà prononcé le nom de la maison Quantin. De ses ateliers sont sortis les charmants ouvrages d'Octave Uzanne, l'*Éventail*, l'*Ombrelle*, remplis des photogravures des dessins si fantaisistes d'Avril et qui ont mis la polychromie en faveur auprès des amateurs de livres réjouissants pour l'œil. *Son Attesse la Femme*, du même auteur, aux dessins originaux de Rops et de Gervex photogravés par Charreyre, et à l'exécution plus compliquée puisqu'elle comporte plusieurs planches successives, n'est pas non plus une tentative à dédaigner.

Des moyens si perfectionnés pour rendre exactement et mécaniquement la couleur des œuvres d'art, devaient tenter les éditeurs. C'est ainsi que M. Lemonnier et son successeur, M. Maurice Magnier, frappés de la rareté et du haut prix des belles estampes du *xviii^e* siècle, ont essayé de les reproduire par des moyens se rapprochant de ceux

dont nous venons de parler, et y ont, jusqu'à un certain point, réussi. On obtient chimiquement un grain d'aquatinte analogue à celui dont usait De Bucourt pour sa planche monochrome. La planche est alors reprise au burin, à la roulette, et par tout autre moyen s'il y a lieu, en imitant les façons de procéder du graveur ancien. Le tirage a lieu sur ce cuivre unique encre à la poupée devant l'original. C'est ce que l'éditeur appelle une épreuve en couleurs sans retouches ? Un bon ouvrier peut tirer deux épreuves par jour de la *Promenade de la Galerie du Palais-Royal*.

Les résultats obtenus par M. Henri Lemoine sont encore plus remarquables pour l'extrême réussite du fac-similé. L'*Escalade*, d'après l'estampe de De Bucourt, est une copie tout à fait trompeuse obtenue par une véritable regravure de l'estampe avec tirage à plusieurs planches comme le tirage ancien. M. Lemoine s'est fait un passe-temps de ces reproductions dispendieuses et n'en fait pas un objet de commerce.

Il nous reste à dire un mot d'un dernier mode d'exécution et d'impression d'estampes en couleurs, cherché dans ces dernières années par des artistes de talent comme Bracquemond, Gaujean, Guérard, Lewis-Brown et Lalauze, qui nous ménagent certainement des surprises dans l'avenir. Il s'agit de planches à l'eau-forte superposées, avec travaux de roulette, *grains* divers, etc.

Bracquemond a fait ainsi des essais au moyen d'une première planche en noir au lavis, et de planches à l'eau-forte pour les couleurs. Henri Guérard a cherché des effets nouveaux dans le même ordre d'idée. Gaujean pratique couramment ce genre de gravure et l'a notamment employé pour l'illustration de la *Française du Siècle*, pour le frontispice de la *Dame aux Camélias*, et plus récemment dans un opusculé imprimé pour les Amis des Livres, *Aline reine de Golconde*. Le même artiste a très intelligemment gravé à trois planches les agréables tons de paysage et de chair des *Baigneuses* de Fragonard. En ce moment il exécute par le même moyen, pour les Amis des Livres, les figures d'un *Zadig* plein de promesses.

Nous avons terminé cette rapide revue de la longue concurrence faite à travers les siècles par la gravure en couleurs à la gravure en noir. La gravure en noir, au burin et à l'eau-forte, reste pour nous, bien entendu, comme elle doit rester pour tous, la vraie gravure ; mais les procédés ingénieux de la couleur ne sont pas, on l'a vu, sans offrir de l'intérêt. Ils ont apporté dans nos bibliothèques et dans nos portefeuilles un appoint piquant ; aujourd'hui ils nous donnent un

moment de distraction en flamboyant sur les murs, en égayant de leurs notes vives les publications illustrées, en multipliant d'exactes reproductions d'aquarelles, en s'étalant avec impudeur trop souvent sur les couvertures des livres à la vitrine des libraires, d'où le magistrat les fait enlever parfois. Donc elle vit et prospère. Comment se transformera-t-elle dans l'avenir? Tombera-t-elle définitivement dans l'industrie ou sera-t-elle relevée par la main d'artistes véritables? Nous avons bon espoir en son avenir, mais non le don de prescience, et regrettons de ne pouvoir répondre à cette question qui nous intrigue : quelle sera la gravure en couleurs de demain ?

BARON ROGER PORTALIS.



WATTEAU

(CINQUIÈME ARTICLE¹.)



Il faudrait dire pourquoi nous l'aimons, l'artiste au changeant caprice dont nous avons essayé de raconter la vie. Ici les idées abondent sous la plume, et la difficulté consiste à mettre en bon ordre les motifs nombreux qui nous poussent à accorder à Watteau une importance exceptionnelle et qui, nous l'espérons, garderont à notre ami la place qu'il a conquise, non seulement en France, mais en Europe. Pour aimer

le peintre qui a si bien dit comment on vogue vers la Cythère idéale, nous avons d'abord des raisons d'historien. Une secrète tendresse du cœur, qui n'est en réalité qu'un besoin de justice, nous attache inévitablement à ceux qui, en des temps divers, ont été les ouvriers de la délivrance. Or, Watteau, que son biographe Caylus nous représente comme un rêveur doux, inoffensif et même « un peu berger », a été, dans la vérité des choses, un révolutionnaire très imprévu et très hardi. Quand on revient de Versailles et qu'on a examiné les œuvres des successeurs immédiats de Lebrun, on reste convaincu que l'École française devait en avoir assez de ce que Sainte-Beuve appellerait volontiers la lourde cavalerie des Pégases. En

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, t. I, pages 5, 177, et 454, et t. III, p. 5.

outre, les dernières années de la vieillesse de Louis XIV avaient été infiniment tristes et légitimaient l'intervention de la révolte dont l'instrument suprême est le sourire. Un immense ennui pesait sur la France. Le temps était venu de liquider définitivement le xvii^e siècle et de mettre fin aux solennités de l'idéal attardé dans la rhétorique et dans les pesanteurs officielles. A la fin du long règne de Louis XIV, l'Académie, exacte représentation des forces de l'École, croyait encore à l'art du passé et se perdait dans les redites. C'est l'âge des colorations rousses et aussi du style à panache, mauvaise suite des Bolonais, toujours adorés, toujours dangereux, et des pauvres pasticheurs de la décadence. Si cette mode avait persisté, le déraillement eût été complet et irrémédiable : il fallait arrêter la peinture française sur le glissant chemin de l'abîme. Watteau arriva, et il fut le sauveur attendu.

Il ne connut pas tout d'abord le maniement de l'outil par lequel il devait vaincre, il ignora longtemps la puissance de la couleur et de la lumière, il hésita même à se servir de l'esprit qui tranche tous les nœuds gordiens. Au point de vue du coloris, dont il devait si bien exalter la fleur, ses premiers tableaux sont, comme on pouvait le prévoir, les manifestations embrouillées d'un contemporain de Charles de la Fosse. La jeunesse commence toujours par parler le langage de son temps. Watteau eut quelque peine à se débarrasser des tons bruns : il y en a beaucoup, avec un peu de confusion, dans les deux petits tableaux que nous avons retrouvés au Musée de l'Ermitage. Ce sont, comme on sait, des scènes de la vie militaire; mais ici un sentiment nouveau apparaît. Si les colorations restent brûlées à la mode de 1710, les soldats que Watteau nous montre en marche ou au repos dans un camp ne sont pas des guerriers romains de l'École de Versailles; ce sont les fantassins de l'armée française telle qu'elle était à Malplaquet, telle qu'elle allait être à Denain. Ces petits soldats ne sortent point des galeries italiennes; ils sont pris à la nature vivante, ils ont été vus et dessinés d'après le vif, et ils ont le mouvement assoupli, l'allure libre que peuvent seuls connaître les artistes armés d'un crayon loyal. Dès le début, Watteau est en retard pour la couleur, mais il parle déjà le langage de la vérité.

Il l'aima toute sa vie. Dans les livres qu'on lisait au temps de notre jeunesse, dans les opinions anciennes dont l'écho se fait çà et là entendre encore, Watteau est représenté comme un pur fantaisiste qui aurait créé un monde artificiel et vécu dans la chimère. Rien n'est moins exact que cette appréciation. Pour moi, je ne pardonnerai



LE RÉMOULEUR, DESSIN DE WATTEAU.

(Fac-similé d'une gravure de Caylus.)

jamais à Caylus d'avoir écrit : « Au fond, il étoit infiniment maniéré. » Voilà ce qu'on osait dire en pleine Académie en 1748, en présence de Charles Coypel et de beaucoup d'autres qui étaient, je suppose, des maniéristes suffisamment authentiques et qui ne bronchèrent pas. Ce mot de Caylus fait croire, de sa part, à un accès d'égarement intellectuel. Je professe sur Watteau une opinion absolument contraire ; je vois en lui le peintre de l'attitude exacte et du geste vrai, et j'ose dire que c'est surtout en se servant de la vérité qu'il a pu parvenir à ruiner l'ancien idéal et à accomplir sa révolution.

Watteau réaliste pourrait être le sujet d'une étude qui n'a jamais été faite. Dès son enfance, il dessine d'après nature et s'intéresse aux plus humbles spectacles. Gersaint est curieux à entendre sur ce point. Alors qu'il étoit encore à Valenciennes, dit-il, « il profitoit de tous ses instans de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnent ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays ». — Ce monde des petits et des pauvres, ces bohèmes de la vie en plein air ont toujours passionné Watteau. Il y est revenu bien des fois. De nombreux crayonnages, la plupart à la sanguine, le montrent observateur assidu des types populaires. Pour ne pas multiplier les exemples, je me bornerai à citer le *Rémouleur*, dessin qui a successivement appartenu à Julienne et à Mariette, et qui est aujourd'hui dans les portefeuilles du Louvre. L'allure générale, le vêtement usé, le mouvement des mains attentives à la besogne, la construction rudimentaire de la machine à repasser, tout parle d'une étude faite d'après nature.

Un autre type, rencontré dans les rues ou à la campagne, a aussi préoccupé Watteau qui l'a reproduit plusieurs fois. C'est le Savoyard, promenant dans sa boîte la marmotte de la montagne natale. C'est d'ordinaire un jeune garçon assez dépenaillé qui n'est pas assez fier pour refuser une aumône. Nous l'avons en dessin dans les *Figures de différents caractères*, nous l'avons aussi en peinture dans un tableau du Musée de l'Ermitage, qui a appartenu au décorateur Audran, concierge du Luxembourg et l'un des maîtres de Watteau. Ce n'est pas une invention frivole et souriante. Un jeune savoyard, la tête nue, le corps pauvrement vêtu d'une mauvaise houppelande brune, est debout à l'entrée d'un village. Il porte une marmotte sur sa boîte et tient à la main un flageolet démesuré ; à droite, le clocher pointu d'une église ; à gauche, une rangée de maisons qu'on aperçoit entre



1. OCCUPATION SELON L'ÂGE, TABLEAU DE WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure de Dupuis.)

les branchages de quelques arbres effeuillés par l'hiver. C'est un Watteau extrêmement coloré; le ciel très bleu fait penser à Huysmans de Malines. Quant au montreur de marmotte, il est pris tout entier à la réalité la plus humble. Aucun embellissement, aucune concession à l'art de plaire.

Le chef-d'œuvre de Watteau comme peintre de la vie réelle, c'est l'*Enseigne* du magasin de Gersaint. Nous en avons déjà parlé : nous ne répéterons pas ce que nous avons dit, mais nous rappellerons qu'il y a là dans les attitudes des ouvriers qui emballent des tableaux, dans celles des personnages qui marchandent quelques menues curiosités, le mouvement et l'animation d'un spectacle observé sur la nature vivante. La fantaisie à laquelle on accuse Watteau d'avoir si souvent sacrifié n'est véritablement pour rien dans cette scène du monde réel. Le maître ne se montre pas moins réaliste, au sens honorable du mot, dans certaines compositions empruntées à la vie familière, comme l'*Occupation selon l'âge* que nous ne connaissons, hélas ! que par la gravure de Dupuis, le tableau ayant paru pour la dernière fois à la vente Blondel de Gagny en 1776, sans qu'il soit possible d'en retrouver la trace, à moins qu'on ne veuille, comme l'a proposé John Mollett, le reconnaître dans une peinture de la collection de M. Andrew James. C'est une scène intime et charmante. Assise à l'aventure sur un fauteuil qui pourrait servir à la reconstitution d'un mobilier bourgeois, à la mode de 1720, une jeune fille refait un point à une jupe dont l'ampleur se répand sur le bras du fauteuil et le recouvre en partie; à côté d'elle, une vieille, qui a gardé la coiffe des paysannes de sa province, tient la quenouille et file silencieusement. Près des deux femmes, deux fillettes, espiègles comme Watteau sait les faire : l'une s'appuie sur un tabouret presque aussi grand qu'elle; l'autre, vue de dos, tient maternellement entre ses bras un petit chat dont un épagneul se montre fort jaloux. Une cage est suspendue au plafond, et sur la table recouverte d'un tapis on voit quelques pièces d'une humble vaisselle, que domine une bouteille à gros ventre au goulot de laquelle fleurit un bouquet, car, même sous la Régence, le petit monde laborieux où Watteau nous introduit avait déjà le goût des fleurs. Par le choix des accessoires, la simplicité des figures, le silence du décor familial, Watteau va ici au-devant de Chardin.

Peut-être faudrait-il placer, à côté de l'*Occupation selon l'âge*, le *Chat malade*, si spirituellement gravé par J.-E. Liotard. Mais, dans cette scène, un autre sentiment d'art se fait jour : l'intention comique

est évidente, et Watteau s'amuse de ce qu'il raconte. Une jeune fille, aux yeux agrandis, à la mine affolée par une tendre inquiétude, tient dans ses bras un chat qui est plus rageur que malade et auquel un médecin, docteur échappé de la Comédie, tâte sérieusement le pouls. L'œuvre est perdue et nous ne nous en consolons pas. L'éclairage des figures et surtout le reflet qui baigne le visage de la jeune fille donnent l'idée d'un groupe illuminé par une lumière artificielle. On serait tenté de croire que, dans un état de la peinture, la main inoccupée du médecin a dû tenir une chandelle qui expliquerait la qualité des ombres et l'éclat mobile du rayon courant sur les chairs. Watteau a beaucoup aimé ces effets de lumière à la Schalcken : nous en avons déjà trouvé un exemple dans le *Petit flûteur* du cabinet de M. Groult.

Mais c'est surtout la lumière du jour que Watteau a aimée et comprise. Ce goût pour les atmosphères transparentes et pour les éclairages délicats lui vient de ses origines et de son culte pour le maître adoré, Rubens. Sur ce point comme sur tant d'autres, il apportait une séduction nouvelle, car les finesses de la lumière ne préoccupaient pas beaucoup les maîtres de la vieillesse de Louis XIV. Watteau fit réfléchir ses contemporains en mêlant la question du rayon à la question du modelé, et, en proposant cette association des deux éléments, il raisonna comme avait fait Corrège. Que l'on se donne la peine de comparer les carnations de Santerre à celles de Watteau, on verra quel progrès le maître de Valenciennes introduisait dans la peinture et lequel des deux peintres devait comprendre et diviniser les amoureuses.

Il y a un mot significatif, un mot du temps, dans la touchante notice insérée par Antoine de la Roque, au *Mercure* d'août 1721, après la mort de Watteau. Le maître y est vanté pour bien des raisons, et entre autres parce que « la carnation de ses figures est animée et *douillette* ». Cela veut dire que ses chairs ont de la morbidesse, et ce mot, personne n'aurait songé à l'écrire à propos des carnations, en bois, en cuir ou en pierre, dont les peintres de l'école officielle se déclaraient alors satisfaits.

Ce résultat, nouveau pour la France, était obtenu par Watteau à l'aide d'un faire gras, *pastoso*, qu'il a souvent pratiqué avec une superbe sûreté de technique, et aussi grâce à la délicatesse des demi-teintes et aux transparences du clair-obscur qu'il a fait jouer sur les visages de ses enfants et de ses femmes. Les exemples sont nombreux de ces victoires du pinceau que les maladroits ignoreront toujours. Il me suffira de citer les têtes des petites filles dans la

Leçon de musique de sir Richard Wallace, si bien gravé par M. Lalauze. Ces figures espiègles vivent et sourient sous la caresse d'un reflet qui est « le fin du fin ». Nous avons les mêmes merveilles dans les beaux dessins du Louvre provenant de la vente d'Imécourt, les admirables sanguines où se groupent des bustes de femmes. Par ce jeu mobile du rayon sur les chairs, Watteau est le prince des délicats et il s'apparente aux magiciens les plus subtils.

Ainsi outillé au double point de vue de la lumière et du modelé, Watteau devait s'intéresser à la forme nue. Il n'y manqua pas, et c'est ce goût qui l'entraîna vers la mythologie, car la mythologie a un grand mérite aux yeux des vrais peintres : elle est déshabillée. L'insuffisance de son dessin, sous le rapport de la beauté pure et des lignes choisies, aurait dû, semble-t-il, empêcher Watteau de se compromettre dans la compagnie des déesses et des nymphes sans ceinture : il l'a fait cependant. Nous avons déjà parlé de l'*Antiope* de la galerie Lacaze : les formes de la dormeuse sont loin d'être belles, mais on y sent la palpitation et la moiteur de la vie. Le tableau perdu que P. Aveline a gravé sous le titre : *Diane au bain* devait être une peinture superbe. C'est une femme nue, de style quelconque et de petite noblesse ; peut-être est-ce cette servante que Watteau a eu un instant à son service et que d'Argenville déclare avoir été belle. Dans le tableau du maître, la divinité de la baigneuse ne se révèle guère que par le carquois ridicule — un vrai carquois de théâtre — qu'elle a déposé auprès d'elle sur le gazon. Assise au bord d'un petit lac où son pied droit est encore plongé, elle essuie son pied gauche dans une attitude qui la penche en avant et qui détermine la courbure bien portante d'un dos de provenance flamande. Encore une fois, la sévérité de la forme idéale ne doit être cherchée, ni dans la *Diane au bain*, ni dans les autres femmes nues de Watteau ; mais l'artiste croyait, comme son maître Rubens, que la lumière fait tout passer et l'estampe d'Aveline suffit à elle seule pour prouver que cette *Diane*, de style contestable, était une très belle étude de carnations lumineuses.

Si l'on voulait se rendre compte des procédés qu'employait Watteau pour obtenir la fermeté des chairs et la souplesse de l'épiderme, il faudrait avoir le courage, véritablement criminel, de soumettre une de ses peintures à un nettoyage énergique, de façon à pouvoir en étudier les dessous. Une pareille curiosité est condamnable et nous espérons que l'expérience ne sera pas tentée : elle a été faite, cependant, à une époque déjà ancienne où des restaurateurs igno-



LE CHAT MALADE, PAR WATTEAU.
(Fac-similé de la gravure de J.-E. Liotard.)

rants croyaient avoir le droit de frotter à outrance les tableaux que leur confiaient des amateurs candides. Il y a au Louvre, dans la collection Lacaze, un Watteau qui a subi la redoutable aventure. C'est le tableau que le catalogue intitule le *Faux pas* et que, pour parler le langage du XVIII^e siècle, on pourrait appeler l'*Heureuse chute*. Une jeune femme tombe sur le gazon et elle est soutenue par un amoureux qui, habile à utiliser l'accident, passe son bras autour de sa taille. Ce n'est nullement une esquisse, comme le dit le catalogue : c'est une peinture qui a été parfaite, et qui ne l'est plus parce qu'un restaurateur barbare en a enlevé la couche superficielle. Grâce à ce crime, on voit les dessous, et le tableau compromis devient une leçon. Aux vêtements de la femme tombée, au manteau qui a glissé à terre et surtout aux mains des personnages, on aperçoit des rouges excessifs. Ainsi que Burger l'a remarqué, ces tons éclatants étaient, avant le nettoyage, recouverts de glacis qui en atténuaient la franchise. Cet exemple suffira à démontrer qu'à la façon de Rubens, Watteau a peint souvent les chairs au moyen de dessous empâtés et d'un ton robuste ; il laissait sécher cette première couche et il la recouvrait plus tard de matières transparentes qui, sous leur glace légère, laissaient percer l'éclat des colorations emprisonnées. C'étaient là des ruses légitimes, des tours de main que tout le monde avait oubliés en France aux derniers jours de la vieillesse de Louis XIV.

Watteau savait donc les bonnes méthodes pour peindre les chairs ; mais ces chairs aux morbidesses attendries, aux fossettes persuasives, il ne les mettait pas toujours sur une construction d'un beau style et rien n'est moins toscan que son dessin. C'est pour cela qu'il a peint si rarement des figures nues et que le nombre de ses mythologies est resté si restreint.

Malgré l'exemple que lui donnaient ses contemporains et Gillot lui-même, il a été également très sobre de peintures religieuses. Il en avait fait dans sa jeunesse, au temps de misère, lorsque son indigne patron lui donnait trois livres par semaine. Le fameux *Saint Nicolas*, qu'il a reproduit à satiété, et qui a été une des tristesses de son printemps, est absolument disparu : cette sainteté de commande ne devait pas d'ailleurs être une œuvre très forte, car elle n'était pas de l'invention de Watteau qui ne travaillait alors que comme copiste : le *Saint Nicolas* est, du reste, antérieur au débrouillement chez Gillot et chez Audran. Tout autre était le *Christ en croix* peint pour le curé de Nogent et dont nous avons parlé d'après Caylus. C'était une peinture de 1721, faite deux ou trois mois avant la mort du maître.

Il se peut, comme l'a dit le biographe, que ce morceau manquât de noblesse, mais il devait du moins montrer des qualités pittoresques et une curieuse recherche dans l'éclairage. Il faudrait retrouver ce tableau. Il faudrait voir aussi la *Sainte Famille*, gravée par Jeanne Renard du Bos. Cette peinture n'est pas perdue, mais elle est bien loin de nous, chez le tsar, au palais de Gatchina. Dans le motif qui attendrissait Ghirlandajo et les convaincus du xv^e siècle, Watteau n'a vu qu'un prétexte à peinture, une occasion de virtuosité. La scène a pour décor un paysage de rochers où verdoient quelques plantes sauvages. Des anges, dont on ne voit que les têtes, des anges cravatés d'ailes, comme dirait Gautier, voltigent dans le ciel ; ils sont faits de chic et paraissent assez maladroits. Le Saint Joseph, au crâne dénudé, à la barbe fleurie, est le type du modèle d'école et Watteau l'avait sans doute rencontré à l'Académie ; la Vierge, très jeune, est assez coquettement coiffée et servira plus tard à Boucher ; mais l'enfant nu, qui joue avec un pigeon, doit être un intéressant morceau de peinture, dans la vérité de ses formes un peu flamandes et grassouillettes. Rien que dans la traduction de la gravure, on reconnaît le modelé douillet de Watteau. Si, au lieu de vendre la *Sainte Famille*, Julienne avait eu la bonne inspiration de la donner à Louis XV, nous l'aurions sans doute encore.

Watteau a-t-il traité des sujets historiques ? Certes, il était touché des spectacles de son temps, et il a bien compris ce qu'il a vu. Il a fourni de précieux documents aux annalistes, lorsque, historien involontaire, il a peint et dessiné des soldats. Il était à Valenciennes au lendemain de Malplaquet, et les fantassins qu'il représente en marche ou au repos sont bien ceux des armées de Louis XIV pendant les années tristes de son règne finissant. Mais l'anecdote a sa place dans ces scènes militaires, et, bien qu'elles soient infiniment précieuses, ce n'est pas là, au sens étroit du mot, ce qu'on est accoutumé d'appeler la peinture historique. Watteau ne semble avoir songé qu'une seule fois à l'histoire. Nous faisons allusion au tableau qui était chez Julienne et qui ne nous est plus connu que par une estampe de N. de Larmessin, *Louis XIV remettant le cordon bleu au duc de Bourgogne*. Tout d'abord, en lisant ce titre qui semble annoncer le récit d'une cérémonie officielle de la cour de Versailles, on est tenté de croire que Watteau a pu travailler pour le grand roi ; mais c'est un mirage qui se dissipe bien vite. En premier lieu, l'événement raconté n'est pas le moins du monde du temps de Watteau. Nous sommes en présence d'un fait

rétrospectif et déjà oublié quand l'artiste vint à Paris. Le petit duc de Bourgogne, objet de tant d'espérances, est né à Versailles, le 6 août 1682, plus de deux ans avant Watteau, qui n'a jamais bien connu cette histoire. Après avoir été ondoyé dans la chambre de sa mère, le jeune prince fut transporté dans son appartement, et aussitôt Louis XIV, toujours attentif aux choses du décorum et de la piaffe, lui envoya la croix du Saint-Esprit par le marquis de Seignelay, trésorier de l'ordre. On voit bien dans l'estampe de Larmessin que toute cette aventure avait été fort inexactement racontée à Watteau et qu'il a suppléé par le caprice aux documents qui lui manquaient. Trompé par les lointains de l'histoire, il a imaginé un Louis XIV assez vieux, alors que le roi était encore fort gaillard en 1682. Aucun des personnages n'est ressemblant. La vérité historique est même remplacée par la fiction, puisque ce ne fut pas le roi en personne qui remit le cordon bleu au petit prince. Évidemment, il y a eu dans la conception de ce tableau un grain de fantaisie. Watteau avait été mieux informé lorsque, dans une autre composition également rétrospective, il avait représenté le *Départ des comédiens italiens en 1697*. Cette fois, du moins, il ne sortait pas de son monde; il n'avait rien vu de la scène, puisqu'elle est antérieure à son arrivée à Paris; mais il pouvait interroger les souvenirs de Gillot et il avait à sa disposition les costumes de la Comédie.

Quoi qu'il en soit, il est étrange que Watteau ait eu à représenter la *Naissance du duc de Bourgogne*. Nous avons cru un instant que ce singulier tableau allait nous mettre sur le chemin d'une découverte. Une note de Mariette nous disait que Watteau l'avait fait « pour M. Dieu, qui avoit entrepris de peindre toutes les actions de la vie du roy, pour estre exécutées en tapisserie, ce qui n'a point eu son effet ». Watteau aurait-il été en relations avec les Gobelins? C'était une question curieuse. Elle doit être résolue par la négative; mais il est certain qu'à une époque inconnue il a travaillé pour son confrère Antoine Dieu. Ce Dieu n'a jamais été un personnage de marque; il ne fut reçu à l'Académie qu'en 1722, après la mort de Watteau, et ce dernier l'aura sans doute connu pendant sa période d'apprentissage. Antoine Dieu, qui n'a pas eu souvent la main légère, quoiqu'il ait peint avec Oudry les décors du ballet des *Éléments*, avait imaginé, à une date que nous ne savons pas, de composer des cartons de tapisseries qui auraient fait suite à la fameuse série de l'*Histoire du roi* de Charles Lebrun. Il reste à Versailles deux de ces projets qui ne furent pas exécutés, la *Naissance du duc de Bourgogne* et son



DIANE AU BAIN, TABLEAU DE WATTEAU.

(Fac-similé de la gravure d'Aveline.)

Mariage avec Marie-Adélaïde de Savoie. Et c'est ici que le texte de Mariette est précieux. L'imagination paresseuse d'Antoine Dieu avait besoin d'être aidée. Pour le premier de ces tableaux, il demanda une maquette à Watteau. De là la peinture que Larmessin a gravée. Dieu ne paraît pas du reste avoir été pleinement satisfait du projet de son jeune collaborateur, car, en agrandissant son esquisse, il y fit beaucoup de changements, multipliant le nombre des personnages, cherchant les ressemblances que Watteau avait négligées, et aussi la fidélité des costumes qu'il remit à la mode de 1682. Toutes ces peines furent perdues : les patrons d'Antoine Dieu n'ont jamais été traduits en tapisseries, et notre ami M. Gerspach, qui a bien voulu s'intéresser à nos recherches, déclare qu'il ne reste aux archives des Gobelins aucun papier relatif aux relations de la maison avec Antoine Dieu et moins encore avec Watteau qui n'avait d'ailleurs travaillé qu'en sous-ordre et dans la coulisse.

Si Watteau n'a pas fait de tableaux d'histoire, — car la *Naissance du duc de Bourgogne* est une exception qui ne compte pas, — il a fait des choses pour le moins aussi difficiles, c'est-à-dire des portraits. Il a déjà été parlé aux pages précédentes du plus fameux de ces portraits, le *Gilles* de la collection Lacaze. On sait que le nom du personnage a été vainement cherché, et le résultat négatif de cette enquête nous contriste : il est fâcheux en effet de ne pas savoir quel était ce comédien ou cet ami déguisé, qui nous regarde en face sans consentir à nous dire son secret. Le *Gilles* est une des peintures les plus sérieuses de Watteau. Ce n'est pas la plus lyrique; le charme entraînant du coup d'aile y est remplacé par la volonté de bien faire, par le raisonnement assidu d'un maître qui n'est pas habitué à peindre des figures de grandeur naturelle et qui s'applique. Watteau y dissimule les virtuosités de sa touche et la vibration cinglante des coups de fouet qui donnaient tant d'esprit à ses petits tableaux. Les colorations sont néanmoins heureuses et même surprenantes, car le ton des chairs, les blancs de l'habit feront toujours la joie des raffinés. Mais pour le libre travail du pinceau, l'artiste ne retrouve sa verve habituelle que dans les figures épisodiques, « dans le groupe chantant d'histrions en voyage » qui gravissent le coteau pour venir rejoindre leur camarade, et aussi dans le paysage abrégé et improvisé qui constitue le décor. On peut voir dans cette peinture, justement célèbre, le dernier mot de Watteau quand il se surveille.

Le portrait de *Julienne*, de la collection de M. Groult, n'est pas moins important. Les contemporains semblent ne pas l'avoir connu,

car ils n'en disent pas un mot. Ce portrait, nous l'avons admiré dès notre jeunesse, quand il était chez l'excentrique Duclos qui ne le montrait pas volontiers à tout le monde dans son étrange retraite du faubourg Saint-Victor. Il a appartenu ensuite à M. Chazaud qui, en 1878, l'a exposé à la galerie des portraits historiques au Trocadéro. Il fut alors finement gravé par Champollion, pour la *Gazette*. L'œuvre a changé de maître : elle reste éloquente et superbe. C'est l'image d'un homme qui est heureux dans la vie. Magnifiquement vêtu d'un habit brodé et d'une veste de soie à ramages, la tête un peu penchée, les yeux flottants dans une rêverie amoureuse, l'ami de Watteau s'appuie d'une main sur le socle d'une statue absente et s'enlève avec beaucoup de relief sur les chaudes frondaisons d'un de ces paysages où le peintre mêlait si bien la réalité et la chimère. Certains détails sont des merveilles d'exécution : les blancheurs du fin jabot de dentelle, les broderies de la veste et de l'habit, les manchettes amples et débordantes sont d'un travail superbe; les chairs, les mains surtout, ont, dans leur coloration doucement ambrée, cette morbidesse et ce palpitant qui sont particuliers au maître de Valenciennes et qui permettront de le reconnaître toujours. L'esprit de Watteau, l'esprit du xviii^e siècle et de la France triomphent dans cette prodigieuse peinture.

A ces œuvres s'ajoute le portrait du sculpteur Antoine Pater, père du peintre, qu'une intelligente libéralité de M. Bertin a fait entrer au Musée de Valenciennes. Ce portrait, dont la réputation est encore nouvelle, a été récemment reproduit dans le précieux volume que M. Emil Hannover, écrivain danois, vient de publier sur Watteau ¹. L'artiste est représenté à mi-corps, coiffé d'une vaste perruque encore très lous-quatorzienne; il est debout, la main droite posée sur une tête de marbre blanc plus grande que nature. Le sculpteur n'était plus très jeune lorsque Watteau fit son portrait : il a certainement plus de quarante-cinq ans, peut-être cinquante, comme le pensait Léon Dumont. Or, Antoine Pater est né en 1670. Il est regrettable que les érudits de Valenciennes ne soient pas parvenus encore à dater exactement ce portrait, qui importe à la biographie de Watteau. Louis Cellier, qui s'est occupé du problème, croyait que cette peinture a pu être exécutée lors d'un séjour que le peintre aurait fait à Valenciennes, au moment de son

1. *Antoine Watteau*, traduction allemande par Alice Hannover. Berlin, chez Robert Oppenheim; 1889.

retour de Londres : la conjecture est ingénieuse ; malheureusement, personne n'a dit que Watteau, revenant d'Angleterre, se soit arrêté en route¹. Quant au mérite de l'œuvre, il est incontestable ; nous l'avons vue plusieurs fois ; mais, par un accident qui ne fait point honneur à notre méthode, la note prise devant le portrait d'Antoine Pater a été égarée, et nous avons besoin de le revoir, pour en parler comme il convient.

Watteau avait également peint le portrait d'Élisabeth Defontaine, femme du sculpteur Antoine Pater. Ce tableau a été détruit.

Pendant la période naïve où les amateurs étaient sans défense, on considérait comme un portrait de Watteau une excellente peinture que Baroilhet a exposée et vendue plusieurs fois, notamment en 1855 et en 1856, et que nous avons plus tard retrouvée chez M. Double. C'était une nymphe à mi-corps qui, pour les faiseurs de catalogues, représentait une nièce de M^{me} de Julienne, sous la figure de la Seine. On a là un exemple de cette manie qui nous pousse à baptiser toutes les inconnues. Il suffit d'avoir vu cette déesse des eaux pour se rappeler qu'elle n'était nullement un portrait. Edmond de Goncourt la signale comme « une très belle académie d'atelier ». Le mot est fort juste : il n'y a point là l'accent de la vie particulière et je retrouve dans le visage une certaine invasion de l'idéal. Cette femme, appuyée sur son urne et entourée de roseaux, est en effet une nymphe imaginaire, une source assez proche parente d'une de ces élégantes rivières que Corneille Vanclève nous montre en 1707 dans son beau groupe des Tuileries. Cette divinité des eaux est d'ailleurs un excellent travail de peinture : Watteau s'y est appliqué à peindre les blancheurs rosées des chairs jeunes et fermes, adoptant cette fois un procédé caressé et lisse, cherchant la sagesse, comme il l'a cherchée dans le visage du *Gilles*, car c'est chez moi une pensée persistante que lorsque Watteau peint une figure de grandeur naturelle, il surveille son travail à la façon d'un écolier, studieux et s'applique comme s'il voulait mériter un prix. Quoi qu'il en soit, la nymphe de l'ancienne collection de M. Double ne saurait figurer au nombre des portraits de Watteau.

Mais il faut craindre de s'attarder trop longtemps à la recherche de la curiosité pure. Ces œuvres exceptionnelles intéressent surtout

1. M. Paul Foucart, l'historien essentiel de la famille Pater, propose une autre hypothèse. Il pense que le sculpteur et sa femme ont accompagné à Paris leur fils Jean-Baptiste, et que c'est alors que Watteau a pu faire leur portrait. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1887, p. 92.



LA SAINTE FAMILLE, TABLEAU DE WATTEAU.
(Fac-similé de la gravure de Jeanne Renard du Bos.)

les érudits dont l'ambition n'est jamais satisfaite, les catalogueurs infatigables qui veulent attacher un numéro à la moindre page du livre. Watteau a été un travailleur incessant et il s'est promené dans toutes les avenues. Le dénombrement et la description de ses peintures exigeront encore bien des recherches : le travail a été excellemment préparé par Edmond de Goncourt, dans son *Catalogue raisonné de l'Œuvre de Watteau* (1875); mais les ouvrages de cette sorte sont toujours provisoires, et dans la longue étude que nous achevons, nous avons constamment vécu avec cette pensée qu'indépendamment des Watteau dont les graveurs du dernier siècle nous ont laissé les estampes, il en est d'autres, et plus nombreux qu'on ne croit, que le burin et l'eau-forte ont ignorés. L'espoir de trouver des œuvres inconnues nous soutient toujours et aussi le désir d'enlever à des peintures suspectes le nom glorieux dont on les décore. Il y a une question Watteau. Pour faire faire à cette question, qui marche si lentement, les progrès définitifs qu'ambitionne la critique moderne, il y aurait un beau travail à entreprendre. Il faudrait prendre le bâton de voyage et aller courageusement partout où l'on croit voir des Watteau. Il faudrait écheniller l'œuvre du maître où tant de morceaux contestables se sont abusivement introduits. Cette recherche, qui promet d'heureux résultats, a préoccupé le dernier historien de Watteau, M. Emil Hannover. Dans le volume qu'il vient de publier, l'écrivain danois, qui paraît un biographe des mieux informés et un esprit passionné pour les choses exactes, propose de corriger quelques erreurs. Ainsi les deux prétendus Watteau de Cassel seraient des Lancret. De son côté, Edmond de Goncourt a enlevé au maître de Valenciennes pour le restituer à Philippe Mercier le petit *Escamoteur* de la galerie Lacaze qui nous avait toujours troublé. Ce travail d'épuration, dont nous ne citons ici que de rares exemples, devra être poursuivi. Et, en même temps, il devra avoir sa contrepartie : il faudra, par une enquête sévère, savoir si quelque Watteau authentique ne se dissimule pas sous un faux nom parmi les peintures que l'on attribue à son temps et à son école. Pour peu qu'on ait d'expérience en ces matières, on sait que toutes les erreurs sont possibles, et, ici, la question est d'autant moins oiseuse que ceux-là même qui ont consacré des années à étudier Watteau doivent avouer ingénument qu'il y a des périodes où le maître leur échappe et qu'ils éprouvent un cruel embarras à fixer *ne varietur* la chronologie de ses manières. Il faudra, en outre, si l'on veut aller jusqu'au bout du problème, examiner avec vigilance les copies anciennes. Au XVIII^e siècle,

Watteau a été fort copié, et quelquefois par des pinceaux qui n'étaient nullement barbares. A côté de contrefacteurs qui ne méritent que le dédain, Watteau a eu des copistes sincères et d'ailleurs habiles; il a dû à sa mort laisser des tableaux inachevés qui ont pu être terminés par des élèves intelligents. M. Guiffrey a publié, d'après les pièces originales conservées aux Archives, les procès-verbaux des inventaires dressés à la suite de l'apposition des scellés chez un grand nombre d'artistes. Ces documents constatent l'existence d'une prodigieuse quantité de copies d'après Watteau qui, depuis lors, ont dû faire leur chemin dans le monde. Ça et là, nous en voyons passer quelques-unes à l'hôtel Drouot, et elles ne sont pas toutes misérables. Il faut les surveiller d'un œil jaloux, car elles nous parlent du maître, et il en est plus d'une qui peut nous instruire et nous rendre la vision d'une œuvre perdue.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



LE COMITE FRANÇAIS
DE
L'EXPOSITION DE COPENHAGUE

TABLEAU DE P.-S. KRÖYER



A présence de M. Pasteur au milieu de ce groupe d'artistes ne doit pas inquiéter le lecteur bénévole... Il n'y a ici aucune allusion aux orageux incidents de la dernière assemblée générale des artistes français; il ne s'agit pas d'une séance d'inoculation, mais de la plus fraternelle délibération *dans le sein* de la plus paisible commission. — M. Pasteur figure là comme président d'honneur... Et il est à peine besoin de dire pourquoi. Tout le monde sait en effet comment le grand brasseur danois, M. Carl Jacobsen, a voué à notre illustre compatriote une reconnaissante admiration et par quels délicats hommages il a voulu la lui prouver. Son portrait et celui de sa petite fille, commandés à Léon Bonnat, ont été offerts à M^{me} Pasteur; — son buste, mis à une place d'honneur dans les usines de Ny-Carlsberg, rappelle la dette et consacre l'hommage de tous les brasseurs à l'auteur des recherches sur la fermentation; — enfin, la liste des fondateurs de l'Institut Pasteur achèverait de dire, si on la consultait, à quel point cette gratitude et cette admiration d'un ami étranger ont été efficaces.

Mais M. Jacobsen ne s'interdit pas le cumul; ce brasseur est aussi un amateur passionné d'art. La *Glyptothèque* de Ny-Carlsberg n'est pas moins célèbre que sa brasserie, et les œuvres de nos sculpteurs



PLANCHE EXPLICATIVE DU TABLEAU « LE COMITÉ DE L'EXPOSITION FRANÇAISE A COPENHAGUE EN 1888 ».

- | | | | | |
|--|---------------------|---------------------|------------------|-------------------------|
| 1. Cazin. | 5. Delaplanche. | 10. Jacobsen. | 14. Tuxen. | 18. Puvis de Chavannes. |
| 2. Besnard. | 6. Bonnat. | 11. Klein. | 15. Krøyer. | 19. Gérôme. |
| 3. Roll. | 8. Carolus Duran. | 12. Antonin Proust. | 16. Paul Dubois. | 20. Falguière. |
| 4. Gervex. | 9. Charles Garnier. | 13. Lucien Mague. | 17. Pastour. | 21. Barrias. |
| (Sans numéros : Chapu, de profil, entre le 5 et le 6; Cormon, au-dessus du 8; A. Mercié et Gautherin, derrière le 16.) | | | 22. Chaplain. | |

y sont glorieusement représentées. Quand, — pour fêter à la fois le vingt-cinquième anniversaire du roi Christian IX et le centenaire des ordonnances de 1788 qui, par l'abolition du domicile forcé et l'extension du droit de propriété, consacrèrent l'affranchissement de la classe des paysans, — le gouvernement danois eut décrété l'ouverture d'une exposition internationale d'art industriel, M. Jacobsen voulut que l'art français fût aussi de la fête et il adressa à cet effet une invitation collective aux artistes français en même temps qu'il faisait construire et aménager un élégant pavillon pour l'exposition de leurs œuvres.

Un comité constitué à Paris reçut mission de recueillir les adhésions et de réunir les tableaux, statues, gravures, médailles et dessins; la présidence d'honneur en fut décernée à M. Pasteur, la présidence effective à M. Antonin Proust, et, pour perpétuer le souvenir de ses réunions éphémères, M. Jacobsen chargea un artiste danois, qu'il serait superflu de présenter aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. P.-S. Krøyer, d'en peindre les membres *ad vicum* dans une sorte de tableau de corporation, à la mode hollandaise. C'est ce tableau, — déjà vu et admiré à l'Exposition universelle, où Krøyer, avec ce don merveilleux d'attraper en quelques traits caractéristiques l'intime ressemblance des êtres et des choses et leur apparence dans la lumière et l'atmosphère ambiante, a spirituellement groupé tant de portraits, — que nous plaçons aujourd'hui sous les yeux du lecteur.

Nous voici donc introduits dans une séance du comité. La délibération, très importante, si l'on en juge par la gravité et l'application de la plupart des assistants, s'est prolongée tard dans l'après midi. On vient d'apporter les lampes et les figures sont éclairées par les rayons contrariés des lumières artificielles et du jour qui meurt dans le ciel encore lumineux, derrière les grandes baies vitrées. On sait avec quelle délicatesse et aussi avec quelle franchise hardie Krøyer aborde ces subtils problèmes et comme son pinceau et son œil s'y jouent librement. M. Pasteur, assis au milieu, suit sur un plan les explications qu'est en train de donner M. le professeur Klein, architecte, membre de l'Académie danoise des Beaux-Arts, dont tous ceux qui furent du voyage de Copenhague ont eu maintes occasions d'éprouver la bonne grâce et l'inépuisable obligeance. Derrière lui, se tient debout M. Jacobsen, près de Charles Garnier; à sa droite, est assis Paul Dubois qui tourne la tête vers M. Jacobsen. M. Antonin Proust, debout, préside la séance et notre ami Lucien



LE COMITÉ DE L'EXPOSITION FRANÇAISE À COPENHAGUE EN 1888

Grand Palais des Arts

Imp. C. Goussier, W. H. H. H.

Magne, qui fut l'aimable compagnon et l'historiographe fidèle de notre voyage, a interrompu un moment un *a parte* avec Krøyer (discrètement resté dans un coin avec son camarade Tuxen), pour venir jeter un coup d'œil sur les plans développés sur la table.

Certes, la délibération est consciencieuse, et ce comité devait être le résumé de toutes les vertus parlementaires comme il était la réunion des plus beaux talents. Puvis de Chavannes prend des notes, Falguière, impressionné par ce tapis administratif, se fait l'effet d'un ministre, penche la tête et s'abandonne à de graves méditations; Chaplain, Barrias et Gérôme l'assistent; — de l'autre côté, Bonnat semble vouloir modérer un groupe ardent, où Cazin et Roll se dressent près de Besnard et de Gervex, pensifs... Antonin Mercié, Chapu, Carolus Duran, Delaplanche, Gautherin, etc., etc..., suivent attentivement, mais sans y prendre part, la délibération.

Krøyer a dit tout cela avec la belle allure d'un pinceau à la fois primesautier et savant, plein de verdure et de vie, et qui sait concilier dans une alliance rare autant que savoureuse, la vieille bonhomie hollandaise et la moderne inquiétude. C'est un des charmes des peintres scandinaves que, très informés de toutes les curiosités modernes, ils conservent pourtant intact au fond du cœur le trésor des simples et saines vertus nationales; de même que leur pays donne au visiteur étranger l'impression d'une Hollande plus maigre et plus fine, ils sont, dans l'art de notre temps, comme des Hollandais plus vibrants et plus nerveux. On a assez souvent dit ici quelles sympathies inspire au public français cette jeune école septentrionale et la belle place que Krøyer y occupe au premier rang. Nous n'avons pas à le répéter aujourd'hui, mais, puisque l'occasion nous en est offerte, nous sommes heureux d'envoyer un souvenir reconnaissant à tous ces amis de Copenhague, à tous ceux des soirées de Skodsborg, de Kronborg, de Frederiksborg, si hospitaliers pour l'art et pour les artistes français, si simplement et si cordialement accueillants, — et un hommage à ce généreux pays où, comme le disait excellemment Lucien Magne ici même, « on croit encore à autre chose qu'à la force et où les conquêtes de l'art et de la science sont glorifiées de préférence à toutes les autres ».



LE PASSÉ, LE PRÉSENT ET L'AVENIR

DE

LA CATHÉDRALE DE MILAN

(PREMIER ARTICLE.)

I.



Si l'on pouvait s'élever assez haut pour contempler dans leur nature véritable les faits de l'histoire contemporaine, on serait souvent frappé de l'analogie de certains événements avec ceux d'un passé souvent fort éloigné, dont ils semblent refléter l'esprit et n'être parfois que la continuation. Tel est le cas pour des manifestations d'une certaine nature qui, depuis une dizaine d'années, se sont produites à Florence, à Bologne et à Milan dans le domaine de l'architecture. Le 12 mai 1887, la capitale de la Toscane inaugurait la brillante façade que sa cathédrale avait attendue depuis plus de quatre siècles. Bologne, de son côté, se prépare à doter la grande église de son patron, San-Petronio, de la façade à peine commencée et que cette rivale de Santa-Maria del Fiore sollicite depuis non moins longtemps; Milan enfin, non contente de la riche devanture toute en marbre blanc de son immense cathédrale, a résolu de la démolir afin d'en

édifier une autre dans un style plus en harmonie avec le caractère et la majesté de son dôme. Ne se croirait-on pas transporté par cette triple manifestation à cinq siècles en arrière, alors que précisément ces mêmes cités, entraînées par une généreuse émulation, cherchaient à s'honorer par l'érection de temples dont chacun serait élevé avec l'intention d'en faire le plus vaste et le plus imposant de la chrétienté.

C'est sur une partie des faits qui se sont passés jusqu'ici à Milan et tendant à réaliser ce projet, que nous voudrions appeler l'attention des lecteurs de la *Gazette*, en leur exposant aussi, pour la première fois, quelques-uns des résultats nouveaux tirés de la publication des *Annales de la cathédrale*¹. Ce recueil important sert à rectifier maintes erreurs qui avaient cours en Allemagne, en France et en Italie sur l'origine de ce grand monument. Toutefois, ainsi que cela arrive généralement en pareil cas, une réaction trop énergique, en sens opposé, a provoqué à son tour, et dans certains milieux, une opinion nouvelle, qui ne nous semble pas entièrement exacte non plus. Par cela même qu'elle est moins éloignée de la vérité, elle ne serait que plus dangereuse si, comme nous le craignons, elle tendait à provoquer une solution qui ne fût pas entièrement digne du monument auquel elle s'applique. C'est à nos amis milanais surtout que nous voudrions soumettre nos craintes, afin que, si les faits sur lesquels elles reposent venaient à être trouvés exacts, il fût encore temps d'aviser.

Hâtons-nous maintenant de déclarer que jusqu'ici l'administration et les parties auxquelles incombe cette haute mission de créer une façade nouvelle y ont apporté tous les soins éclairés que commande un tel sujet, si digne du grand passé de Milan. Nulle part ailleurs on n'aurait pu mieux faire, peut-être même aussi bien. La publication des *Annales*, celle de plusieurs études sur la question, faites par des architectes ou des érudits distingués, deux concours préparatoires proposés par l'Académie des Beaux-Arts, en 1882 et 1883, une exposition de tous les projets pour la construction de la façade qui ont été conçus depuis la seconde moitié du *xvi*^e siècle jusqu'au moment de l'achèvement de la façade actuelle sous Napoléon I^{er}, tous ces éléments ont préparé, d'une manière singulièrement heureuse et par une sorte d'entraînement, le public milanais à envisager la question sous son véritable jour. Nous sommes si pénétrés de ce fait que

1. Depuis que cette étude a été écrite, plusieurs autres travaux, de MM. Giulio Carotti, A. Nardini Despetti, Mospignotti et Camillo Boito, ont paru sur la question de la façade, mais ils ne modifient pas notre opinion.

nous éprouvons en quelque sorte le besoin de nous excuser à nos propres yeux de ne pas nous trouver d'accord avec le résultat auquel ont abouti jusqu'ici des efforts aussi persévérants qu'éclairés.

Les difficultés du problème sont plus grandes peut-être que dans toute autre entreprise qui pouvait être soumise à des architectes. Aussi, ne sommes-nous pas étonné de voir que ni l'élévation d'esprit qui a dicté les programmes du concours à deux degrés, ni le mérite remarquable d'un grand nombre de projets présentés, ni le jury international d'élite ¹, chargé de les juger, n'ait réussi dès maintenant à surmonter toutes les difficultés, à fixer une solution définitive et entièrement satisfaisante.

C'est dans le fait, croyons-nous, que l'on n'a pas jusqu'ici reconnu suffisamment le *caractère exceptionnel* du monument, que réside presque toute la difficulté, et ensuite dans cette circonstance que l'on a voulu appliquer à la solution de ce *problème exceptionnel* et de *nature double*, une logique, une raison, des théories vraies seulement, dans les *problèmes simples* dont la *nature* est l'*unité de principe*.

Ce caractère exceptionnel tient à l'origine même du temple, aux intentions de ceux qui le commencèrent, à la manière dont il fut exécuté, aux modifications partielles survenues dans la suite des temps et conduisant à son prétendu achèvement tel qu'il s'est produit au commencement de ce siècle.

C'est donc par un examen rapide et successif de ces questions intéressantes que nous devons commencer, et, s'il ne peut nous être donné ici que de les effleurer, nous croyons qu'il suffira de mettre en lumière les grands faits indiscutables pour faire ressortir avec clarté les points décisifs du sujet.

II.

Pour connaître avec certitude l'origine de la cathédrale de Milan et apprécier les intentions des initiateurs de cette vaste construction, il ne suffit pas de rechercher ce qui advint au début dans la capitale de la Lombardie, il faut considérer aussi ce qui se passait

1. Il suffit de citer les noms de MM. Frédéric de Schmidt et Fernand de Darstein, si versés dans l'architecture lombarde, et celui de M. A. Waterhouse, président de l'Institut royal des architectes britanniques, pour montrer que l'Allemagne et l'Angleterre étaient dignement représentées.

simultanément à Florence et à Bologne. De même que, au siècle précédent, dans la grande période de développement du gothique du Nord, en certains groupes de villes telles que Chartres ou Paris, Reims, Amiens, Beauvais ou Cologne, chacune de ces villes voulut dépasser et perfectionner ce qui venait de s'accomplir chez sa voisine, de même au ^{xiv}^e siècle, dans les trois grandes cités italiennes que nous venons de mentionner, l'histoire, ainsi que la comparaison des plans des églises et leurs dimensions, indiquent clairement chez elles une rivalité, un désir de se surpasser les unes les autres. Cette tendance forme la base, le point de départ de l'histoire de la cathédrale de Milan; elle fournit aussi l'échelle d'après laquelle sa conception fondamentale et les projets destinés à mettre celle-ci à exécution, doivent être jugés.

Gian-Galeazzo Visconti, vicaire impérial d'Italie, seigneur de Milan, érigé sous lui en duché dont les revenus égalaient la moitié de ceux des royaume de France et d'Angleterre réunis, allait devenir successivement maître de Pise, Sienne, Pérouse, Pavie et Bologne. Lorsqu'un prince de cette trempe, protecteur des sciences et des arts, dans une pareille situation, entreprenait, de concert avec une ville telle que Milan, l'édification d'une nouvelle cathédrale, ce n'était pas un monument de *second ordre* qu'il avait en vue d'ériger, lui qui, bientôt après, allait être le fondateur de la Chartreuse de Pavie et le promoteur de la construction de la cathédrale de Côme. Ce même prince qui, plus tard, fut sur le point de devenir roi d'Italie, malgré l'opposition de Venise et de Florence, se voyait forcément amené à rivaliser, dans l'érection de sa nouvelle cathédrale, avec l'œuvre de Santa-Reparata ¹ que les Florentins faisaient élever avec l'ordre qu'il ne fut « ni dans le pouvoir ni dans l'intelligence humaines de dépasser cette œuvre ni en grandeur ni en beauté ». Et de même que la nouvelle cathédrale de Milan dépassait celle des Florentins par son étendue, il est certain que la volonté du prince et des Milanais

1. Tel était le nom primitif de Santa-Maria del Fiore. On peut dire du décret publié par del Migliore en 1684 : *se non è vero, è ben trovato*. Le fait qu'on n'a pu le retrouver ne suffit peut-être pas pour lui refuser un fond de vérité, car *un cuore che vien fatto grandissimo perchè composto dell' animo di più cittadini uniti insieme in un solo volere* est une pensée bien étrangère à la fin du ^{xvii}^e siècle, tandis qu'il dépeint admirablement l'esprit qui faisait surgir les cathédrales gothiques, ce concours de toutes les unités, de toutes les individualités vers un même but, esprit dont l'architecture ogivale, diamétralement opposée en cela à l'architecture antique et de la Renaissance, est l'expression admirable.

était de vaincre leur rivale aussi à l'extérieur, par son aspect général et par son luxe. C'est là un fait capital et indiscutable, tant il découle avec évidence de l'ensemble de la situation. C'était le premier monument de la chrétienté dont on entreprenait alors la fondation. Aujourd'hui encore il en est le troisième, c'est le plus grand monument gothique du monde!

III.

Dans la réalisation de ce projet, la première chose qui frappe lorsque l'on compare les plans des cathédrales de Milan et de Florence, ainsi que l'histoire de leur construction, telle quelle résulte avec une clarté si intéressante de la publication étendue des Annales des deux édifices, c'est la différence fondamentale dans la conception des deux monuments et l'appel adressé à des architectes étrangers, toutes les fois qu'il s'agissait de fixer les formes caractéristiques de l'église milanaise en opposition à ce qui se faisait à Florence. Ne faut-il pas chercher l'explication de cette consultation d'architectes étrangers — fait dont l'importance a été tantôt exagérée et tantôt trop négligée — dans la volonté du prince d'accomplir une œuvre hors ligne, en y concentrant tout ce que l'on supposait que l'art de cette époque fût capable d'imaginer de plus grandiose. Pourquoi, lorsqu'à peu de temps de là on se contente à Pavie et à Côme des architectes lombards, eut-on recours à ces expertises, à ces conseils étrangers, sinon dans l'espoir d'en tirer quelque profit? Et n'y a-t-il pas, dans cette collaboration étrangère, la seule explication possible de la raison pour laquelle la conception de la cathédrale de Milan, en plusieurs parties, est moins italienne, non seulement que celle de Florence, mais que celles de Côme et de la Chartreuse de Pavie? On savait alors, en Italie, que le style à la mode était d'origine septentrionale, tout comme l'on sait encore de nos jours que les styles développés par la Renaissance avaient eu leur berceau en Italie.

Les raisons pour lesquelles l'on eut constamment recours au conseil d'architectes étrangers, allemands surtout, sont identiquement les mêmes que celles qui firent appeler le Bernin à Paris, lorsque Louis XIV voulut donner au Louvre un caractère en rapport avec la majesté et la puissance du grand roi. Ce sont aussi les mêmes raisons qui firent appeler Galeazzo Alessi et Pellegrino Tibaldi



ANCIEN MODÈLE EN BOIS POUR SAN-PETRONIO, A BOLOGNE.

(Sacristie de la cathédrale de Bologne.)

à l'Escurial. On se figurait que les architectes appartenant au pays où étaient nés les styles usités à ces époques, apporteraient avec eux des idées plus originales, plus justes, plus grandioses, idées dont on espérait profiter de différentes manières pour la solution des entreprises projetées.

Si Louis XIV se dispensa de suivre les plans du Bernin, ce fut parce que, après l'Italie et l'Espagne, le tour de la France était venu de se placer à la tête du *monde latin* et que ses architectes, après plus d'un siècle d'exercice, s'étaient pénétrés à un tel point de l'architecture issue de la Renaissance, qu'ils allaient en être, jusqu'à une époque assez rapprochée de nous, pour la moitié occidentale de l'Allemagne, les propagateurs et les représentants les plus attitrés. De même que, par une évolution analogue, mais en sens contraire, les maîtres allemands étaient jadis devenus, pour une partie notable de l'Italie, à l'exception de Naples et de Gênes, les propagateurs de l'art ogival éclos dans l'Ile-de-France.

Si les Florentins ne firent appel à aucun artiste étranger, c'est que le rôle providentiel assigné à la Toscane était différent de celui qui avait été départi à l'Ile-de-France, différent aussi de celui réservé plus tard aux Milanais. Les habitants de l'Ile-de-France surent trouver l'expression architectonique de l'idéal religieux des races gallo-germaines. Dans la Toscane, Pise, avec sa cathédrale latine et les monuments qui en dérivent, leva la première l'étendard de cette manifestation particulière de l'art que l'on appelle la Renaissance, et que l'on ne doit pas confondre avec la *NAISSANCE* de l'art du Nord ni avec les différentes phases de son développement. L'introduction du gothique en Toscane n'anéantit pas le mouvement de cette contrée dans la voie de la Renaissance. Derrière le voile sous lequel il semblait la recouvrir il lui apportait des éléments nouveaux. Ce n'était un malheur, comme l'a dit Burckhardt¹, que pour les maladroits. En n'acceptant du gothique que les éléments conformes à son génie, la Toscane en fit aussitôt un style de transition vers l'architecture de Talenti et de Brunellesco. Et si la cathédrale de Milan, au contraire, n'avait reçu un vêtement plus septentrional que sa rivale aînée de Florence, la Lombardie n'aurait eu plus tard le privilège de produire la variante milanaise du « *stile bramantesco* » qui a été la forme sous laquelle l'architecture de la Renaissance italienne a fait sa première apparition dans la France

1. Voy. *Der Cicerone*, 5^e édition, p. 46 et 54.

de Charles VIII, de Louis XII et de François I^{er}, dans l'Allemagne des Holbein, en Espagne aussi bien qu'en Portugal.

IV.

Après avoir constaté la différence de plans et l'intervention de certaine influence étrangère, reprenons la recherche des projets primitifs pour l'ensemble de la cathédrale de Milan. C'est encore vers Florence que nous devons porter nos regards. Grâce aux travaux de l'illustre Cesare Guasti, que l'Italie vient de perdre, grâce à l'interprétation si intelligente d'une partie de ces documents, par M. Camillo Boito, nous sommes pleinement renseignés sur ces événements dont l'intérêt exceptionnel n'a d'égal que dans ce qui nous est révélé par la construction de Saint-Pierre de Rome et de la cathédrale de Milan. Nous sommes en l'année 1386.

Depuis vingt ans juste on s'était enfin arrêté à la forme à donner au dôme de Santa-Maria del Fiore dont on faisait tracer le plan par la fameuse commission composée de 13 architectes et de 11 peintres, mais dont la coupe était dessinée par une nouvelle commission de huit autres maîtres !

A Florence donc, après avoir détruit en 1367 tous les modèles antérieurs, on travaillait aux piliers de cette vaste coupole, grandiose encore aujourd'hui à côté de celle de Saint-Pierre, et qui alors devait sembler la première œuvre capable, depuis la chute de l'Empire romain, de soutenir la comparaison avec ces monuments qui hantèrent toujours le génie italien, avec ce Panthéon surtout dont le rôle a été si important dans l'histoire de l'Art de la péninsule. Florence croyait même dépasser ce monument en élevant un dôme sur des piliers d'une hauteur si prodigieuse.

Or ici se pose nettement la question. Comment Milan et son puissant souverain pouvaient-ils lutter avec une entreprise aussi hardie et aussi grandiose, comment pouvaient-ils espérer faire de leur nouvelle cathédrale le plus majestueux monument de la chrétienté ? — Était-ce uniquement avec son marbre blanc ? on en avait aussi à Florence, relevé par des marbres d'autres couleurs, disposés en riches mosaïques.

Et d'abord l'absence de tout élargissement sous la croisée, même modeste comme dans la cathédrale de Sienne, le surcroît de diamètre

à peine perceptible des quatre piliers du Dôme, sur ceux du reste de l'édifice, démontrent que ces piliers centraux n'étaient certainement pas destinés à porter quelque motif architectural qui pût lutter par son *ampleur* avec la coupole de Florence. C'est donc sur une autre partie de l'édifice que se trouvait forcément transporté le champ de la lutte. On devine que c'est vers la façade; une petite excursion à Bologne précisera la chose. Pénétrons dans la sacristie de San-Petronio, devenu l'un des sanctuaires de l'art italien, grâce à la collection si intéressante et si instructive de projets pour l'achèvement de la façade de cette vaste église.

Nous y voyons les grands architectes de la Renaissance, les Peruzzi, les Palladio, les Vignole, Jules Romain et Cristoforo Solari et bien d'autres, tantôt dans leur propre style, tantôt dans celui du Moyen Age, aux prises avec la composition d'une façade pour cette troisième œuvre imposante du gothique en Italie. Mais, outre ces dessins, on conserve, dans une certaine armoire, un vénérable modèle en bois du monument entier.

N'est-on pas frappé aussitôt d'y rencontrer une disposition, unique en Italie, fréquente dans beaucoup de cathédrales du Nord, françaises surtout, qui consiste à orner chacune des façades du transept de deux clochers importants. Ces quatre clochers nous semblent pleins d'éloquence pour la cause que nous étudions. En effet, Bologne entraînait la dernière en lice, et, dans une lutte à la fois municipale et monumentale, voulait, par sa coupole, rivaliser avec celle de Florence, par ses campaniles *avec ceux de la cathédrale de Milan*. Et comment les dépasser? En réunissant coupole et campaniles avec d'autres proportions, dans le plus beau de tous les groupements architectoniques, celui d'une coupole centrale gardée aux angles de l'édifice par quatre tours, groupement que l'on admire sur une échelle réduite, mais imposante encore, précisément à Milan, dans l'ancienne église de San-Lorenzo.

Rien, dans l'aspect actuel du plan de la cathédrale de Milan, n'autoriserait à admettre que sa croisée devait être aussi relevée par une disposition reposant en partie sur le même principe. Et cependant, devant la précision des textes, le doute n'est pas permis.

Dans le procès-verbal de la deuxième discussion qui eut lieu le dimanche 25 janvier 1400, entre Jean Mignot et les ingénieurs de la fabrique, l'ingénieur parisien, qualifié ailleurs de peintre, prétend que « les quatre tours qui *sont commencées* pour soutenir le Tiburio de ladite église, n'ont ni piliers ni fondations capables de les soutenir ».

Les ingénieurs de la Fabrique, repoussant ces craintes, déclarent que ces tours sont destinées à rectifier l'église et la croisée, afin qu'elle réponde au carré parfait, qu'elles ont en vue la force et la beauté du Tiburio, et qu'elles sont inspirées du modèle apocalyptique montrant, dans le Paradis, le Seigneur assis au milieu de son trône, entouré des quatre évangélistes. Ces tours devaient s'élever sur les deux travées carrées des sacristies et sur celles correspondantes à l'extrémité des bas côtés extérieurs destinés primitivement à être séparés en chapelles par des murs transversaux. La nature même des fondations de ces tours, leur place comparée à celles de Bologne, semblent indiquer que leur hauteur ne pouvait être que relative et subordonnée à celle de la tour ou Tiburio central, peut-être dans la proportion de celles que nous offre San-Lorenzo.

Faut-il conclure de l'absence de campaniles qui eussent accompagné la façade principale de San-Petronio dans le modèle et dans les deux plans n^{os} 3 et 33, répétant la même disposition, que la façade de Milan était également dépourvue de campaniles? Nous ne le pensons pas, car, quel que fût le mérite du groupement de son Tiburio avec quatre tours, ce motif semble ne pouvoir lutter qu'imparfaitement avec les dimensions extraordinaires de la coupole florentine. Et, d'ailleurs, Santa-Maria del Fiore n'avait-elle pas aussi son fameux campanile commencé par Giotto, achevé, depuis peu de temps, par Francesco Talenti? Il fallait nécessairement lutter, avec lui, en gardant la façade par deux clochers. L'équilibre du plan du monument, prescrit d'ailleurs par la longueur des nefs, le voulait ainsi.

C'est donc par une façade hors ligne en Italie, accompagnée de deux tours dignes de leurs nefs majestueuses et se combinant avec le groupe central des cinq tours de la croisée, que Milan voulait orner le premier édifice de la chrétienté, et constituer, à l'extérieur du monument, l'une de ces *physionomies saillantes* par lesquelles les grands édifices parlent le plus à l'imagination du peuple; physionomie qui jusqu'ici fait encore défaut, ou ne trouve qu'une expression bien insuffisante dans la flèche si mince qui se dresse sur l'octogone de la croisée.

Et parce que la décoration extérieure de la croisée est restée si au-dessous des intentions primitives, faut-il conclure que la façade, elle aussi, pourra mieux se passer de campaniles? Ce serait là un raisonnement étrange. Elle en a, au contraire, d'autant plus besoin.

H. DE GEYMULLER.

(La suite prochainement.)

UN

NOUVEAU PORTRAIT DE PÉTRARQUE



URONS-NOUS jamais le portrait de Laure? Les documents ne manquent point; ils abondent même, en France comme en Italie; mais cette richesse apparente n'est qu'un vain trésor. De bonne heure, les esprits émus aux belles chansons de Pétrarque voulurent connaître les traits de la femme aimée du poète. Les archéologues les découvrirent à l'envi dans les monuments contemporains; les amateurs les cherchèrent et les trouvè-

rent, naturellement, dans leur propre collection; les artistes, enfin, interprétèrent le *Canzoniere* avec hardiesse et multiplièrent les images de la belle Provençale, à l'aide de ces précieux renseignements : *occhi neri* et *treccie d'oro*. On vit à l'œuvre, sous toutes les formes, ce besoin de satisfaire l'imagination par les yeux, qui a causé tant de déconvenues à la science iconographique.

L'amour-propre aidant, tout le monde voulut avoir le véritable portrait de Laure. Des légendes se forment vite dans une famille, dans une ville, où l'on croit posséder un objet d'art important, et telle hypothèse, jetée au passage par un visiteur mal informé ou complaisant, devient, dix ans après, une tradition enracinée. Les érudits ne tardèrent pas à entrer en lice et à échanger comme des arguments, en articles ou en brochures, les affirmations les plus incertaines; d'autres se chargèrent de résumer le débat, discutèrent consciencieusement des racontars sans autorité et ne purent aboutir, bien

entendu, à des conclusions positives ¹. Parmi les portraits dont il fut beaucoup parlé, il faut peut-être accorder ici une mention, pour l'ancienneté de l'attribution, à cette fresque du porche de Notre-Dame des Doms, à Avignon, qu'on disait de Simone Martini et où on montrait déjà Laure, en 1472, au père du cardinal Bembo ²; on peut citer aussi, pour la grâce de l'inspiration, la jolie miniature de la Bibliothèque Laurentienne, qui n'est pas, quoiqu'on le dise souvent, du xiv^e siècle, mais seulement du xv^e, et qui nous montre une Laure exquise, les yeux baissés, en face d'un Pétrarque lauré assez ridicule ³. Quant à celle de ces œuvres qui mérite le plus de créance, personne jusqu'à présent n'a pu sérieusement la désigner.

Il y a eu cependant un portrait de Laure fait de son temps et dont l'auteur est connu. C'est Simone Martini qui l'a exécuté à Avignon pour son ami Pétrarque, et vraisemblablement en *miniature*. Le poète l'atteste lui-même en deux sonnets célèbres :

... Ma certo il mio Simon fu in Paradiso
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide e la ritrasse in carte,
Per far fede quaggiù del suo bel viso.

Il y fait allusion dans son dialogue *De contemptu mundi*, quand il se laisse reprocher par saint Augustin de porter toujours avec lui l'image d'une femme trop aimée. Mais je ne crois pas que l'œuvre du maître siennois ait été reproduite, au moins du vivant de son possesseur, par d'autres artistes. Qui connaît un peu l'âme de Pétrarque peut être sûr qu'il a gardé avec un soin jaloux, et peut-être pour lui seul, ce souvenir des émotions sacrées de sa jeunesse, dont le grand public, en partie malgré le poète, était devenu le confident. Après sa mort, il n'en est fait mention nulle part. Le détruisit-il sur ses vieux jours avec tant d'autres papiers du même temps? Était-ce un portrait distinct ou une figure dans une composition plus impor-

1. On trouvera les renvois bibliographiques aux travaux de Cicognara, de MM. G. Bayle et E. d'Auriac, dans l'article de M. E. Müntz, *Pétrarque et Simone Martini, à propos du Virgile de l'Ambrosienne* (*Gazette archéolog.* de 1887). Il faut y joindre une dissertation de Zefirino Re, *I Ritratti di Madonna Laura*, Fermo, 1837, in-8°, et le *Catalogo della Petrarquesca Rossettiana di Trieste*, de M. A. Hortis, Trieste, 1874, in-4°.

2. Cf. *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, Paris, 1887, p. 293.

3. La plus récente et la meilleure reproduction de ces portraits accompagne un beau travail de M. H. Cochin, dans les *Lettres et les Arts* de juillet 1886.

tante, analogue à celle du frontispice de Virgile peint par le même Martini? Voilà des questions auxquelles il semble qu'on ne puisse échapper. En tous cas, si le portrait n'a pas été détruit, c'est dans un des nombreux manuscrits égarés de la bibliothèque de Pétrarque qu'on aurait chance de trouver l'image de Laure. Il faut renoncer aux fresques, aux bas-reliefs, aux tableaux, à tous les documents soi-disant traditionnels où on l'a cherchée jusqu'ici.

La question des portraits de Pétrarque est aussi fort embarrassante. Les mêmes causes ont contribué à l'embrouiller de siècle en siècle, et quand on veut essayer de la reprendre, on est découragé par l'abondance inutile des matériaux. Cependant quelques observations préliminaires autorisent à la recherche. La raison morale, qui a arrêté, à mon avis, la reproduction du portrait de Laure, n'existe pas pour celui de Pétrarque. Ce grand homme, si fier de sa gloire, si soucieux des moindres détails de sa personnalité, cet écrivain qui nous a laissé la première autobiographie des temps modernes et qui se livre à la postérité en tant d'œuvres différentes, n'a pu être indifférent au souvenir matériel qui devait rester de lui. À côté de l'homme moral, il a décrit en lui, et avec une grande précision, l'homme physique, qu'il savait beau. Il a dû faciliter aux peintres de son temps des travaux que la curiosité publique leur demandait. Vasari dit que Pandolfo Malatesta envoya Martini à Avignon « per ritrasse messer Francisco Petrarca »; le fait est inexact en ce qui concerne Martini¹, mais le témoignage se rattache sans doute à quelque tradition sérieuse, et puisque Malatesta a tenu à posséder le *Canzoniere*, transcrit chez le poète lui-même et revu par lui, il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il eût voulu avoir en même temps son portrait. Il était chez d'autres personnes et même chez de simples particuliers. Pétrarque parle, dans une de ses lettres, d'un admirateur qu'il avait à Bergame et qui avait mis à tous les coins de sa maison « les armes, le nom et le portrait » de son poète; celui-ci devait bien à ce brave homme une visite, qu'il fit en effet, en 1358 ou 1359, quinze ans avant sa mort². Depuis cette époque, la renommée immense de son nom, qui ne cessa de grandir, dut multiplier ses portraits; il y a donc des chances sérieuses d'en retrouver un ou plusieurs offrant quelques garanties d'authenticité.

Il en est un grand nombre qui, à des titres divers, sollicitent l'at-

1. Vasari, édit. Milanese, t. I, p. 560.

2. *Petrarcae epist. de rebus famil.*, éd. Fracassetti, t. III, p. 91.

tention. Dès la fin du ^{xiv}^e siècle, les fresques accueillent, dans des groupes symboliques, l'image du grand lyrique italien et du premier maître de la Renaissance ; les collections iconographiques tiennent à la posséder, et le nom de Pétrarque, souvent uni à celui de



PORTRAIT DE PÉTRARQUE, FAC-SIMILÉ D'UNE MINIATURE CONTEMPORAINE.

(Manuscrit de la Bibliothèque Nationale, Fonds Latin, N° 6069, F.)

Laure, apparaît dans les inventaires de tableaux ¹. Puis, les graveurs la multiplient et la modifient à l'infini ² ; les éditions du *Canzoniere* affrontent, en des médaillons naïfs, les deux amants d'Avignon ; cette habitude se maintient jusqu'à nos jours. Beaucoup d'artistes croient travailler d'après des documents sérieux et ajoutent des légendes de provenance, telles que « *presso il s^r consigliere Bianconi* », ou « *ex eleganti tabella apud Vulpios* » ; la plupart ne s'en soucient guère. Ces por-

1. *Notizie d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 50 ; *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XXIX, p. 403 ; etc.

2. Beaucoup de pièces isolées sont décrites par M. d'Auriac et par M. W. Fiske, *Petrarch Books*, Ithaca, New-York, 1882, p. 55.

traits ne se ressemblent jamais entre eux ; c'est la contradiction, le chaos. Les uns font de Pétrarque un amoureux imberbe et languissant ou un élégant cavalier à moustaches ; les autres, un bonhomme de comédie, laid, grognon et prêtant à rire. Puisque, aussi bien, nous sommes en pleine fantaisie, ne regardons qu'un seul portrait, celui qu'a placé Raphaël dans un coin de son *Parnasse* ; cette jeune figure, pleine de noblesse, est du moins digne du poète et l'âme charmante du peintre y a mis son rêve.

Il serait fastidieux de reprendre ici des énumérations faites bien des fois et de rouvrir des discussions stériles. Il y a, d'ailleurs, çà et là, dans des miniatures de bibliothèque publique et dans des collections particulières, des documents qui n'ont pas été étudiés et qui proviennent peut-être d'une tradition plus fidèle que bien des pièces indûment célébrées. Dans l'état actuel de la question, un portrait à peine paraît avoir survécu à la critique, et encore ne la satisfait-il pas entièrement. Marsand l'a fait graver pour l'édition des *Rime* donnée à Padoue, en 1819-1820, et il a été reproduit en photographie dans le recueil intitulé *Padova a Francesco Petrarca*, à l'occasion du centenaire solennel de notre poète, célébré en 1874. C'est une fresque où Pétrarque est représenté de profil et à mi-corps, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, la cape relevée permettant de voir le front. L'œuvre a une histoire certaine, depuis l'année 1581, époque vers laquelle on démolit la maison où elle se trouvait, près du Dôme de Padoue, et qui passait pour celle de Pétrarque ¹. En 1816, l'évêque Dondi dell' Orologio, descendant d'un ami de Pétrarque, la fit placer dans le mur de la grande salle de l'évêché de Padoue, où elle est encore et où bien peu de visiteurs songent à l'aller chercher.

La peinture est ancienne. Marsand pensait à l'attribuer à Guariento ou au moins à son école ; le désir de fixer une date contemporaine du poète entraînait pour beaucoup dans cette hypothèse ². Toutefois,

1. Un poète vicentin, Agnolo Beolco dit Ruzante, adressa au cardinal Pisani, alors évêque, une épître en dialecte padouan, imprimée à Vicence, en 1581, pour le supplier d'épargner la maison du poète. On ne put sauver que la fresque : un professeur de l'Université, Giambatt. Selvatica le fit détacher de la muraille et porter chez lui ; c'est un de ses descendants, le marquis Pietro Selvatico, oncle de l'écrivain de ce nom, qui l'offrit à l'évêque Dondi. Le morceau encastré dans la *Sala dei vescovi* a 0^m,60 de largeur sur 0^m,70 de hauteur.

2. Tel est aussi l'avis de M. P. Selvatico sur ce portrait, « benche sia certamente opera del secolo xiv », et qu'à ses yeux, « per essere stato condotto da pittore contemporaneo è probabile sia quello che meglio riveli le sembianze del vate. » (*Guida da Padova*, 1869, p. 130 et 134.)

au jugement autorisé de M. Molmenti, elle n'est pas sans analogie d'exécution avec certaines œuvres du peintre de Padoue. Je l'ai examinée moi-même récemment et la crois volontiers du ^{xiv}^e siècle. Elle est en très mauvais état de conservation et a subi quelques retouches; la tête seule, vraiment d'une belle expression, est à peu près intacte.

Rien, je crois, ne permet d'affirmer que le portrait ait été fait d'après nature; la représentation du poète en prière, les yeux levés vers le ciel, éveille plutôt l'idée d'une œuvre exécutée après sa mort. On peut appuyer cette opinion par une autre observation: il a été démontré récemment que la maison détruite au ^{xvi}^e siècle, près du Dôme, n'était pas celle que Pétrarque avait à Padoue, mais seulement celle des chanoines, où il avait pu habiter en passant, avant d'en posséder une dans la ville¹; on est conduit à supposer que les chanoines ont voulu perpétuer au logis commun, après la mort de Pétrarque, survenue en 1374, le souvenir de la piété de leur illustre collègue et de son séjour parmi eux. Cette explication rendrait compte du caractère du portrait et de sa présence dans la maison en question. Mais, si l'artiste n'a pas eu son modèle vivant sous les yeux, il est probable qu'il a travaillé d'après des renseignements d'une certaine valeur et qui devaient être à Padoue plus sûrs qu'en aucun autre lieu d'Italie, puisque le poète avait passé dans la ville et dans les environs les dernières années de sa vie.

*
*
*

J'ai à faire connaître un nouveau portrait de Pétrarque, d'une moindre importance artistique, mais qui est demeuré jusqu'à présent inconnu et qui présente, sur celui de Padoue, l'avantage d'une date précise et d'une ressemblance presque assurée.

C'est une petite peinture très simple, un profil à peine à mi-corps, faite au bistre, avec quelques touches de cinabre, et occupant la deuxième page d'un beau manuscrit sur parchemin, du ^{xiv}^e siècle, de la Bibliothèque Nationale de Paris. Le manuscrit contient le *De Viris illustribus*, un des principaux ouvrages de Pétrarque, qui fut terminé, après sa mort, par un de ses élèves de Padoue, Lombardo della Seta; le volume renferme également ce supplément; il porte la cote 6069 F du Fonds Latin², et il est entré dans la collection de

1. Gloria, *Docum. ined. intorno al Petrarca*, Padoue, 1878, p. 17.

2. Décrit par M. Delisle dans le *Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 348.

Louis XII, au commencement du xvi^e siècle, avec une grande partie de la bibliothèque réunie par les ducs de Milan au château de Pavie. Le texte appelle des observations nombreuses, qui seront faites ailleurs. Je me bornerai ici à celles qui regardent l'authenticité du portrait.

Il est impossible cependant de ne pas jeter un coup d'œil sur le dessin à la plume, rehaussé de bistre ¹, qui fait face au profil de Pétrarque et qui semble de la même main. C'est une représentation symbolique de la Gloire, bien placée en tête des biographies enthousiastes que l'ardent promoteur de la culture classique a consacrées aux principaux héros de l'antiquité romaine, de Romulus à César. Sur un char trainé par deux chevaux montés par des génies nus et ailés, qui soufflent dans de longues trompettes munies d'ailes, est assise une femme couronnée, vêtue d'un grand manteau agrafé sur la poitrine et portant deux ailes éployées. Elle tient de la main gauche des couronnes de laurier, qu'elle distribue de la main droite. Au-dessus d'elle, un second couple de génies envolés sonne de la trompette. Au-dessous, sont réunis deux groupes de cavaliers, les mains et les regards tendus vers la céleste distributrice; la plupart sont casqués et en armure complète; il y en a trois avec une couronne royale, et beaucoup d'autres en bonnets; plusieurs chevaux portent un caparaçon de guerre.

M. Müntz a publié pour la première fois, dans cette *Histoire de l'art pendant la Renaissance* si riche en renseignements nouveaux ², une scène du genre de celle qui vient d'être décrite. C'est encore une miniature, qui est exposée depuis longtemps dans les vitrines de la Galerie Mazarine; elle précède précisément un autre manuscrit du *De Viris*, qui est, comme le nôtre, du dernier quart du xiv^e siècle, et dont l'ornementation révèle aussi, avec certitude, la provenance de l'Italie du nord ³. C'est une peinture complète en camaïeu, sur ciel bleu et gazon vert, avec des rehauts de gouache un peu lourds et quelques traits d'or derrière la figure de la Gloire. Elle présente d'assez grandes différences avec notre dessin. Celui-ci atteste une main plus sûre et plus délicate; c'est l'œuvre d'un véritable artiste, qui fut peut-être, en son temps,

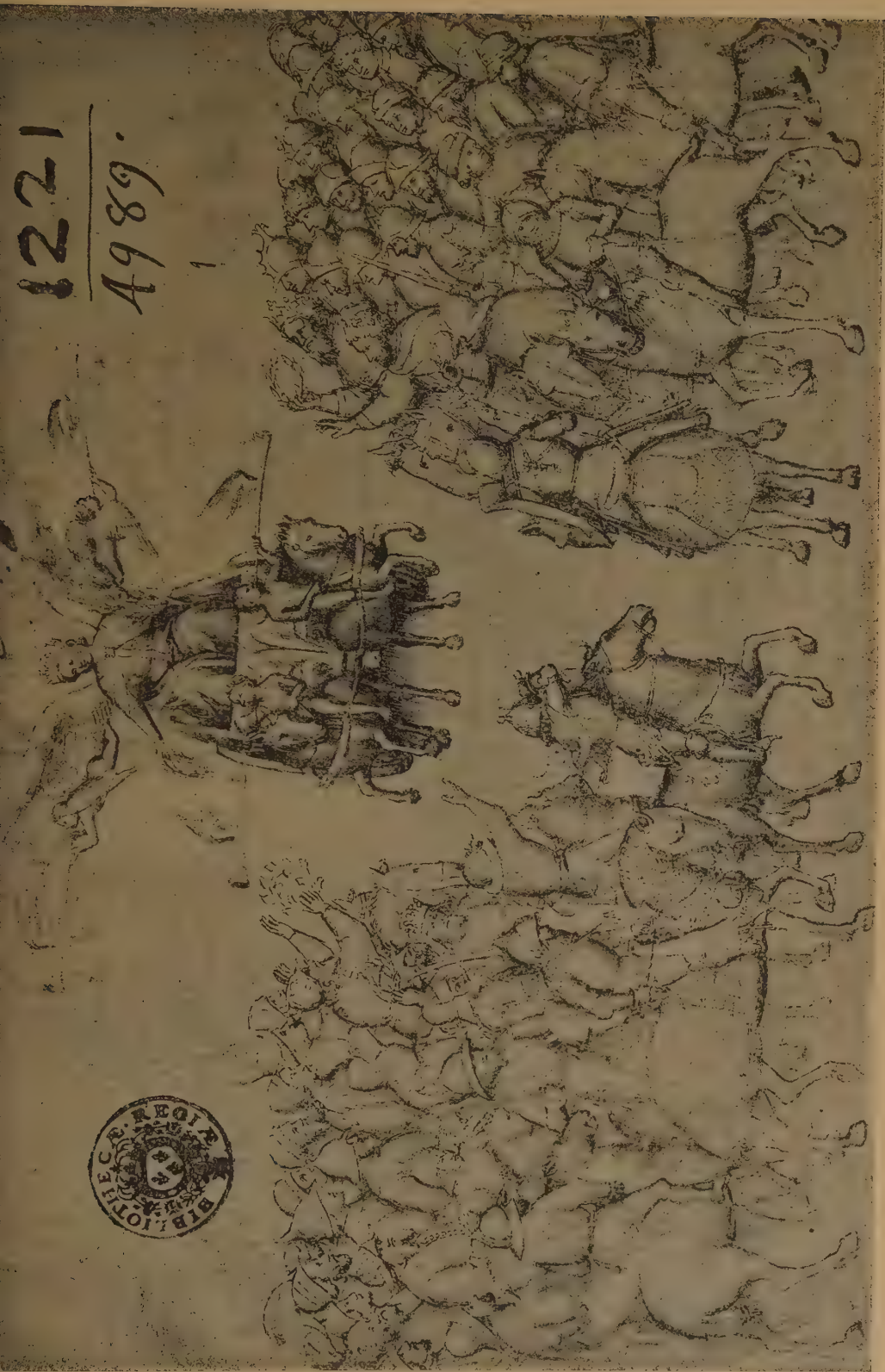
L'onor di quell' arte

Che alluminare è chiamata in Parisi.

1. La figure centrale porte seule quelques rehauts de gouache.

2. T. I, p. 229 (gravure sur bois très réduite).

3. *Paris, lat. 6091 I.*



REPRÉSENTATION SYMBOLIQUE DE LA RENOMMÉE, PAG-SIMILÉ D'UNE MINIATURE TIRÉE D'UN « DE VIRIS ILLUSTRIBUS » DE PÉTRAQUE (FIN DU XIV^e SIÈCLE).
(Bibliothèque Nationale, Fonds Latin, N° 6069.F.)

Si l'une des deux scènes a été exécutée d'après l'autre, il semble que la nôtre soit la plus ancienne; elle offre un groupement plus abondant, une invention plus riche, et les menus détails ajoutés dans la seconde la compliquent sans l'embellir¹. Quoi qu'il en soit, ces deux belles compositions, d'un goût antique, bien curieux à cette date, semblent être à la fois les plus anciennes de ces « cavallerie » si souvent traitées à la Renaissance, et une interprétation originale du « Triomphe de la Renommée ». On n'y trouve aucune trace des symboles singuliers et traditionnels des *Trionfi* que M. le duc de Rivoli rappelait récemment aux lecteurs de la *Gazette*². En revanche, cette foule de héros groupés autour de la Gloire représente infiniment mieux l'*honorata gente* dont parle le poète; si le char, les couronnes, les chevaux sont étrangers au texte de l'œuvre italienne comme à celui de l'œuvre latine, il est du moins permis de croire que l'inspiration de la scène vient de Pétrarque lui-même, et la provenance de notre manuscrit semble, comme on va le voir, justifier cette supposition.

L'histoire du volume est, en effet, facile à faire. Il a été achevé de transcrire le 25 janvier 1379, quatre ans et demi après la mort de Pétrarque, de la propre main de l'auteur du supplément posthume, Lombardo della Seta. Il est tout entier de la même main et il a, pour le texte entier du *De Viris*, plus d'autorité que tous les autres manuscrits. Enfin il a été exécuté pour le personnage à qui Pétrarque avait dédié son ouvrage et à qui Lombardo adressa aussi le sien, à François de Carrare, seigneur de Padoue, l'un des principaux Mécènes de son temps, qui fut toujours, pour le poète, le plus généreux et le plus dévoué des amis. C'est donc l'exemplaire de dédicace, que Pétrarque aurait fait faire, s'il eût assez vécu pour achever son livre, et qu'il a peut-être vu commencer sous ses yeux³.

Ces faits sont établis par les souscriptions du manuscrit, dont il

1. Le char se présente dans une gloire d'un fâcheux effet; on y lit deux fois l'inscription GLO-RIA; les génies envolés sont au nombre de six, dont deux soutiennent des attributs bizarres et mal conservés (des ailes?), que le graveur de M. Müntz a essayé de restituer. Les personnages sont moins nombreux; beaucoup ont déjà la tête couronnée; aucun cheval n'est caparaçonné. Je ne connais pas jusqu'à présent d'autres grandes miniatures analogues servant de frontispice au *De Viris* de Pétrarque; celle que m'a signalée M. Novati à l'Ambrosienne (R. 49 sup. xv^e siècle) représente seulement un roi à cheval, probablement Romulus.

2. 2^e pér., t. XXXVI, p. 31.

3. Rien ne s'oppose à ce que les premiers cahiers aient été exécutés du vivant de Pétrarque, y compris le portrait; mais cette hypothèse ne peut être appuyée.

est nécessaire de citer les suivantes : *Hoc opus expletum quod invidia carere queror suscipe, clementissime Patavi ductor, et vive diu felix et vale, gentibus decus insigne.* — *Transcriptus propria manu et expletus millesimo trecentesimo septuagesimo nono die vigesimo quinto ianuarii.* — *Lombardi a Serico quorundam claris simorum heroum ad inclitum Franciscum de Cararia Patavi dominum post Francisci Petrarce poete laureati obitum explicuit supplementum.*

L'ornementation du manuscrit est-elle contemporaine de la transcription ? On n'en peut douter, car, vers les deux tiers du volume, à l'endroit même où se termine la partie composée par Pétrarque, figure un ornement assez considérable, un de ces tableaux carrés remplis de lettres fréquents à cette époque, et qui donne, répété dans tous les sens, le nom du donataire François de Carrare, surmonté de l'inscription *Clarissimo Duci Francisco*. Cette partie de la décoration montre que le manuscrit, destiné au seigneur de Padoue et impatientement attendu par lui, était tout prêt à lui être offert. D'autre part, pour être sûr qu'il l'a réellement possédé, il suffit de constater la présence du volume dans la collection de Galeaz Visconti, qui a fait ajouter assez grossièrement au frontispice son écusson à la guivre. On sait que François de Carrare céda par force son domaine de Padoue au seigneur de Milan, en l'année 1388¹ ; à cette époque ou un peu plus tard, une partie des trésors et des livres réunis par l'ami de Pétrarque furent emportés au château de Pavie ; on fit disparaître des manuscrits les devises et les écussons du propriétaire dépossédé ; c'est ainsi, par exemple, que, dans l'inscription citée plus haut, on essaya d'effacer le mot *Francisco*. Le manuscrit du *De Viris* a donc figuré dans la bibliothèque de François de Carrare à partir du commencement de 1379, et c'est à ce moment qu'il convient de rapporter l'exécution du portrait de la deuxième page.

Ce portrait offre, par sa provenance même, des garanties assez rares dans les monuments de l'ancienne iconographie. Il a été exécuté, en effet, selon toutes vraisemblances, sur l'initiative et sous la direction d'un homme qu'on peut dire le meilleur ami des dernières années de Pétrarque, ce Lombardo della Seta, qui partagea le séjour du vieux poète à Padoue et à Arquà, qui fut longtemps son secrétaire, son collaborateur, son homme d'affaires, avant d'être choisi, par une marque suprême de sa confiance, pour son exécuteur testamentaire. Les lettres que lui adresse Pétrarque, et qui sont conservées dans sa

1. Muratori, t. XVI, 805.

correspondance, établissent de la façon la plus formelle cette intimité, et un document récemment publié nous la montre sous une forme particulièrement touchante : le 4 décembre 1369, par une épouvantable tourmente de neige, personne n'osant affronter le voyage de Padoue à Arquà, Lombardo eut le dévouement d'y aller et, retardé par le mauvais temps, mit trois journées à ce trajet; tout cela pour aller planter dans le jardin de son maître, quelques-uns de ses arbres favoris, dont un laurier ¹.

Si quelqu'un devait attacher de l'importance à la ressemblance du portrait de Pétrarque, c'était assurément le bon Lombardo, et en choisissant un artiste parmi les nombreux peintres de Padoue², il dut lui demander avant tout la fidélité. A supposer que François de Carrare se soit chargé lui-même de faire décorer le volume qui lui était offert, le cas ne change pas : Carrare ne pouvait pas attacher peu de prix à un souvenir exact de ce grand Pétrarque qu'il avait décidé, à force d'instances, à se fixer dans ses États et dont l'amitié et la longue présence auprès de lui avaient été l'honneur de son règne. C'était même sur la demande de ce prince lettré, et pour lui complaire, que Pétrarque avait rédigé définitivement son ouvrage et l'avait destiné à servir d'explication à une suite de figures de héros récemment peintes à fresque dans une salle du palais de Padoue³; le manuscrit et l'image précieuse qui l'accompagnait devaient donc passer sans cesse sous les yeux de leur possesseur.

L'artiste semble, d'ailleurs, s'être conformé aux intentions identiques du donateur et du donataire. Le portrait de Pétrarque est simplement traité, mais plein de vie : point de laurier autour de la tête, ni d'accessoire d'aucun genre; la cape de l'époque serrant le front et cachant les bras. Si le peintre n'a pas travaillé d'après nature, il a connu du moins, parmi les portraits de la maturité du poète, celui qu'on jugeait le plus ressemblant et il l'a fidèlement reproduit. Il donne l'impression d'une œuvre intime, sans prétention,

1. *Pétrarque et son jardin*, dans le *Giornale storico della letter. ital.*, t. IX, p. 414.

2. V. dans Gloria (*l. c.*, doc. VII) une liste de peintres établis à Padoue au temps des Carrare. Lombardo n'était point étranger aux choses de l'art (Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p. 329).

3. A. Zardo, *Il Petrarca e i Carraresi*, Milan, 1887, p. 119 et 182. Cette salle, dont les murs ont été recouverts, au xvi^e siècle, de sujets analogues, existe encore et forme la salle principale de la Bibliothèque de l'Université; on y voit un grand portrait en pied de Pétrarque, dans son cabinet de travail, ancien, mais repeint et détérioré. En pendant, est un portrait de Lombardo.

qui devait plaire aux familiers du maître en le faisant revivre sous leurs yeux.

Toute description est rendue inutile par la gravure qui accompagne ce travail. On remarquera qu'elle s'accorde, dans une certaine mesure, avec la fresque de l'évêché de Padoue, et qu'elle ne contredit pas celle qu'Andrea del Castagno avait peinte à la villa Pandolfini et qui est aujourd'hui au Musée national de Florence ¹. Elle concorde avec les textes contemporains qui nous décrivent l'extérieur de Pétrarque : *Statura mediocris aut paulo superior, plena facies, rotundiora membra, et in senectute ad crassitudinem vergens, colore lucido, inter candidum et subnigrum, vivacibus oculis...* ² Quant au sentiment qu'évoque le portrait, quelques vers d'un ami l'ont rendu assez exactement pour qu'on puisse les transcrire ici :

Sur un portrait de Pétrarque.

Maître, sur le feuillet jauni de parchemin,
J'ai reconnu les traits de ton calme visage,
Tels qu'un jour, à Padoue, un peintre, en ton vieux âge,
Se plut à les tracer d'une rustique main.

De ta docte maison aimait-il le chemin ?
Connut-il le secret du poète et du sage ?
Ou bien, artiste obscur, fixa-t-il au passage
La grave majesté de ton profil romain ?

Je ne sais. Mais l'ennui dont ta grande âme est pleine
Ride ton front serré sous la cape de laine ;
Le regret d'une femme a fait tristes tes yeux ;

Et tu sembles songer à la pure lumière
De son regard, étoile éteinte dans tes cieux,
Car la méchante Mort l'a prise la première.

Il est curieux de remarquer que le portrait de Dante reconnu généralement comme le plus authentique, celui qui a servi de

1. Il y a peut-être lieu de tenir compte d'une petite miniature représentant Pétrarque de trois quarts, dans l'initiale d'un manuscrit de son *Liber rerum memorandarum* (Biblioth. Nat. de Paris, 6069 T) et de l'initiale même du 6069 I, cité plus haut. La première, si mes souvenirs sont exacts, est identique à celle qui est en tête d'un recueil d'œuvres latines du poète conservé à Venise (*Marc. lat.*, Cl. VI, 86).

2. P.-P. Vergerio, cité dans les *Mémoires pour la Vie de Pétrarque* de l'abbé de Sade, t. III, pièces, p. 18. Vergerio reprend plusieurs expressions de Pétrarque lui-même dans sa Lettre à la postérité.

modèle à la médaille de Giovanni Dupré, est également une miniature de manuscrit, le profil de la Bibliothèque Riccardienne¹; le portrait de Boccace, si l'on en croit un de ses critiques, devrait être cherché dans des documents du même genre². Mais il s'en faut que ces images posthumes des deux autres maîtres italiens du *trecento* aient un caractère d'authenticité équivalent à ceux du portrait de Pétrarque, exécuté très peu de temps après sa mort, dans le pays où il avait fini sa vie, par un artiste qui avait pu le connaître et qui travaillait pour ses meilleurs amis. C'est là, semble-t-il, un ensemble de garanties plus sérieuses que celles dont l'iconographie est obligée d'ordinaire de se contenter. En l'absence de renseignements définitifs et complets, ceux-ci aideront peut-être à satisfaire la curiosité des admirateurs de l'humaniste et des fidèles du poète.

PIERRE DE NOLHAC.

1. C. Negroni, *Del ritratto di Dante Alighieri*, Milan, 1888, in-4°, avec une eau-forte de la miniature du *Riccardianus 1040*.

2. Corazzini, *Lettere edite e inedite del Boccaccio*, Florence, 1888, p. 87. Le portrait le plus autorisé, selon lui, serait à la Biblioth. Nat. de Florence, p. 2, cod. 38.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

LE CHATEAU DE LAEKEN

LES lecteurs de la *Gazette* n'en sont plus à apprendre le funeste événement par lequel a débuté, pour la Belgique, l'année nouvelle : la destruction par le feu du château de Laeken, résidence préférée du roi Léopold. Créé sous la domination autrichienne, ce palais, sans pouvoir prétendre au titre de monument historique, n'en avait pas moins à bien des points de vue une importance considérable, et les souvenirs que son nom même évoque doivent laisser, dans l'histoire de la nation belge, des traces ineffaçables.

Bâti par Albert de Saxe Teschen, l'époux de Marie-Christine, l'une des filles de Marie-Thérèse, le même personnage dont la collection d'estampes et de dessins, aujourd'hui conservée à Vienne, est fameuse dans le monde sous le nom d'Albertina, Laeken annonçait de loin son époque. Je dis de loin, car, en effet, le voyageur l'apercevait sur la droite, à quelque distance, par une échappée de vue sur les frondaisons d'un parc superbe, avant de toucher à la gare du Nord. C'était la dernière encore intacte des demeures royales de l'ancien régime. Le vieux palais de Nassau, où Charles de Lorraine eut sa résidence après l'incendie de la cour en 1731, n'a conservé qu'un escalier d'aspect monumental et quelques salons, occupés aujourd'hui par le Cabinet des estampes et la section des Manuscrits de la Bibliothèque royale. Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, observe que nos anciens gouverneurs généraux, à dater de Charles-Quint, attachèrent plus de prix à leurs résidences d'été qu'à leurs habitations urbaines. C'est parfaitement exact.

Les châteaux de Mariemont, de Binche, de Tervueren, un pavillon érigé à Boisfort par Boffrand, pour Maximilien Emmanuel, étaient d'une splendeur attestée par de nombreux écrivains. Tous ont péri dans les flammes et, avec eux, des trésors d'art d'une valeur inestimable. Le Palais de Bruxelles, l'ancienne résidence des ducs de Brabant, après eux, des ducs de Bourgogne, de Charles-Quint, de Philippe II, d'Albert et Isabelle, n'était pas moins riche en splendeurs artistiques. Il me suffira de citer une seule œuvre : l'incomparable Mabuse, l'*Adoration des rois*, presque miraculeusement préservé dans l'incendie de la chapelle et maintenant possédé par le comte de Carlisle, au château de Castle-Howard.

C'est sur l'emplacement du vieux palais et de ses abords que fut créé l'ensemble de la place royale et des rues environnant le parc, taillé dans les jardins de la demeure impériale.

Le palais de Læken avait pour architecte l'ordonnateur même de cet ensemble monumental, Montoyer. Les tendances de l'époque devaient naturellement se traduire ici, comme partout ailleurs en Europe. Le palais de Laeken faisait tout spécialement songer aux résidences impériales de Vienne, le Belvédère ou Schœnbrunn. Sa haute coupole, son avant-corps circulaire, ses pavillons d'angles, surmontés d'un attique massif et couronnés de vases, tout cela se reconnaît sans qu'il faille le décrire. Comme décoration principale, la façade portait un fronton remarquable, sculpté par Godecharle, l'auteur du bas-relief qui surmonte le palais de la Nation. De même que le fronton de Bruxelles, échappé à l'incendie de la Chambre des représentants en 1883, celui de Laeken a peu souffert. D'autres bas-reliefs de Godecharle, placés à l'intérieur du palais et représentant les Mois, sont également sauvés.

À la construction originale de Laeken étaient venues lentement se joindre des annexes importantes. Une salle de spectacle infiniment gracieuse avait été choyée particulièrement dans sa décoration aux tonalités douces et harmonieuses. Sous le régime hollandais et pendant le séjour du roi Guillaume en Belgique, la petite scène de Laeken voyait régulièrement se produire les premiers artistes du temps. Talma en était un pensionnaire assidu.

Napoléon logea plusieurs fois à Laeken. L'une des salles avait même gardé de lui le nom de salle des Maréchaux et la tradition veut que le souper de l'empereur l'attendait au château, le soir du 18 juin 1815. En fait, ce furent les souverains alliés qui y reçurent l'hospitalité du prince d'Orange.

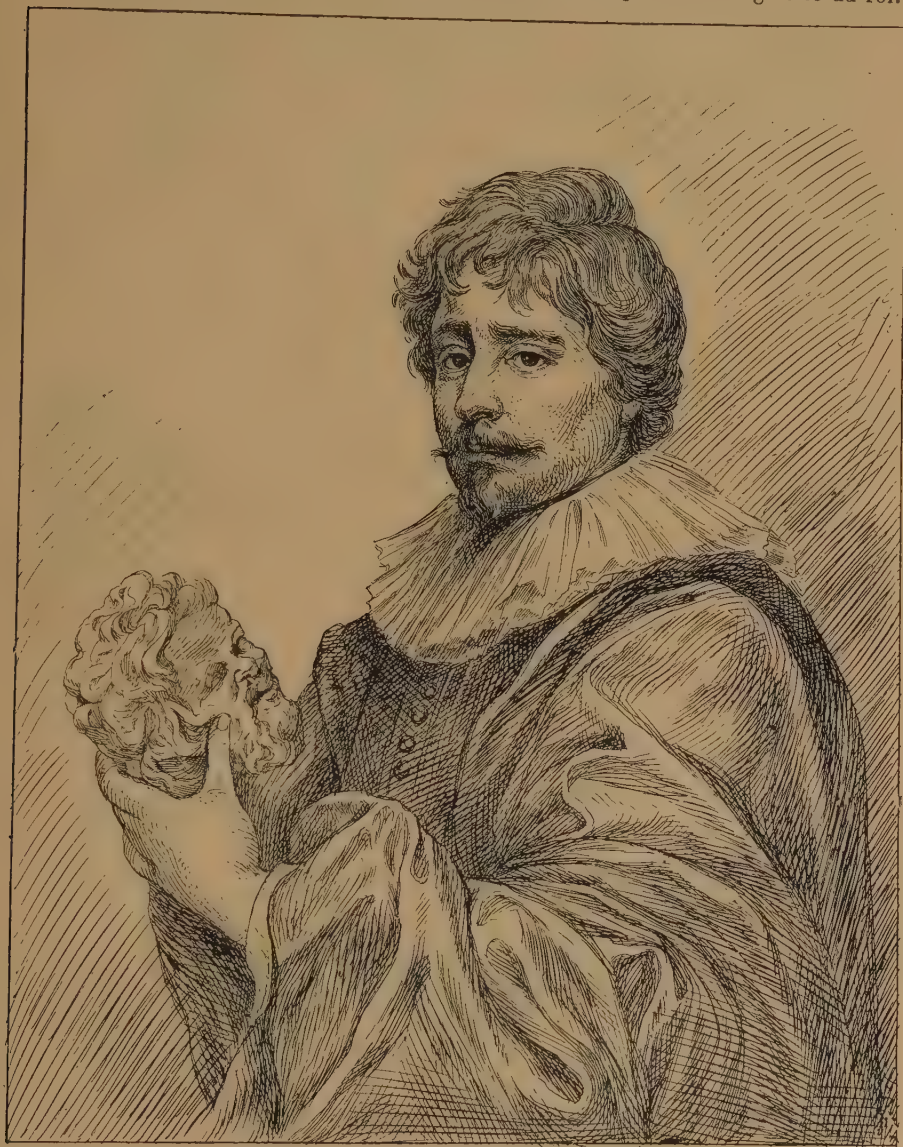
Tout environné pour lui de chers souvenirs, Laeken a été, de la part du roi des Belges, l'objet d'une affection particulière. Depuis son avènement, le palais avait été l'objet d'embellissements notables. Les splendides jardins d'hiver, de construction récente, jouissent d'une célébrité légitime. Des fêtes y ont lieu tous les ans. Les invités avaient alors accès aux salons où, peu à peu, s'accumulèrent des richesses de tout genre, plus spécialement des richesses artistiques, tentures, tableaux et statues, mille choses parmi lesquelles la part du feu a été, et devait malheureusement être considérable. Par une de ces fatalités que le proverbe consacre en disant qu'un malheur n'arrive jamais seul, plusieurs des toiles principales avaient, dans les derniers temps, été distraites de la galerie du palais de Bruxelles pour orner les salons de Laeken. On devine la consternation du public en apprenant que les sinistres lueurs qu'il voyait à l'horizon en cette fatale journée du premier de l'an 1890, avaient pour cause un incendie où périssait, avec le domaine royal, tout un ensemble de choses précieuses que beaucoup de gens avaient appris à connaître et à envisager comme appartenant au patrimoine national, car jamais le roi ne refusait de contribuer par le prêt de quelques tableaux de sa galerie aux expositions organisées dans un but charitable.

On cite tout d'abord comme perdus un Rubens, les *Miracles de Saint-Benoît*, et plusieurs portraits de Van Dyck, un Hobbema, deux Frans (lisez Dirck) Hals, dont l'un a été reproduit ici-même¹. Tout cela était fort heureusement exagéré. Le Rubens était resté au Palais de Bruxelles où il orne toujours le cabinet du roi. Le Hobbema, un *Moulin*, faisant en quelque sorte le pendant du tableau du Louvre, que l'on désignait comme détruit, était bien à Laeken, mais on a pu l'arracher aux flammes.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XXXIV, p. 429.

D'autres toiles encore sont sauvées. Le mot est peut-être un peu risqué, car le dommage est si grand, qu'en plus d'une circonstance il peut être envisagé comme irréparable.

Deux portraits de Van Dyck comptaient parmi les perles de la galerie du roi.



PORTRAIT DE FRANÇOIS DUQUESNOY, PAR VAN DYCK.

Le principal a heureusement été arraché aux flammes. C'est un portrait de François Duquesnoy, le grand statuaire, spécimen exceptionnellement distingué du génie de son auteur, sans parler des circonstances intéressantes qui ont présidé à sa création. On sait, en effet, que Van Dyck n'a séjourné à Rome qu'un temps fort

court pendant lequel furent peintes un certain nombre d'œuvres destinées au cardinal Bentivoglio et plus spécialement le splendide portrait de ce prélat actuellement au Palais Pitti, à Florence. Le Duquesnoy est une création de cette époque de la carrière du maître. Le peintre et son modèle ne peuvent s'être rencontrés qu'à Rome. Duquesnoy, tenu par Rubens en une estime particulière, aura sans doute fait un accueil empressé au jeune et déjà brillant élève de l'illustre maître dans la ville Éternelle. D'où la naissance du portrait. Le Duquesnoy a souffert, mais n'est pas à ce point endommagé qu'il doive être envisagé comme perdu. S'il existe de Van Dyck des portraits plus développés, plus imposants, il en est peu de plus sympathiques. Représenté à mi-corps, vêtu de noir, Duquesnoy tient des deux mains un petit masque de faune antique. Le visage, d'un modelé superbe, d'une distinction peu commune, se caractérise par une expression de mélancolie qu'un contemporain du personnage désigne précisément comme lui étant particulière. Émanant d'une collection anglaise, ce remarquable morceau de la jeunesse de Van Dyck fut apporté en Belgique par le roi Léopold I^{er}. Il a été gravé à Londres, en manière noire, sous la date de 1751, par Van Bleek. Le portrait de Duquesnoy fut exposé, pour la dernière fois je crois, en 1877, à l'exposition organisée à Anvers pour le centenaire de Rubens. Il provoqua une admiration légitime.

À la même exposition figura le portrait de Paul de Vos, le célèbre peintre d'animaux, un émule de Snyders, peint aussi par Van Dyck et reproduit à l'eau-forte par lui-même. Cette toile a péri dans l'incendie de Lacken. Venu d'Angleterre avec Léopold I^{er}, ce tableau d'un très grand style joignait à une exécution large et savante le mérite d'une authenticité indiscutable. Dans l'œuvre de Van Dyck, les répétitions abondent, reproductions anciennes, toujours intéressantes, dont le fonds premier procède sans doute du maître, mais où intervient largement une main étrangère. Jugeant par la peinture, empreinte déjà des habitudes contractées par Van Dyck à Londres, j'incline à croire que le portrait de Paul de Vos datait d'un des derniers séjours de l'illustre peintre sur le sol natal. D'alors datent quelques-unes de ses meilleures et plus franches peintures, tel, par exemple, le *Van Merstracken*, au Musée de Cassel.

À quoi bon rappeler les beautés d'une œuvre quand elle a cessé d'être? Débarquant à Venise au lendemain de la destruction du *Martyre de Saint-Pierre* du Titien, je vis le gardien de San-Giovanni e Paolo conduire les visiteurs d'une manière presque triomphante à l'endroit où, la veille, pendait le tableau disparu. La gravure de Lefebvre en mains, il se plaisait à exalter les merveilles de l'œuvre disparue. Le pauvre bonhomme se plongeait avec une sorte de volupté dans le souvenir encore si vivace et pour lui si poignant d'une page qui faisait naguère l'orgueil de son église et dont il lui semblait pouvoir traduire encore par des paroles la glorieuse impression. Tel un père ayant perdu son enfant se plaît à célébrer devant vous les perfections de sa personne et le charme de son esprit. La disparition du *P de Vos* marque, hélas! d'une croix nouvelle la liste déjà si longue des créations détruites et qui jalonnent le chemin vers l'heure malheureusement fatale où l'humanité en sera réduite à s'imaginer les œuvres artistiques des siècles antérieurs au nôtre, comme nous nous figurons les œuvres d'Apelles, de Zeuxis ou de Protogène. Notez que plusieurs d'entre celles-là ont subsisté pendant huit cents ans; que moins de trois siècles nous séparent aujourd'hui de la création du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Que restera-t-il dans trois siècles de tant d'œuvres qui

font nos délices? A peine mieux sans doute que l'ombre vaine qui nous représente encore la *Cène* de Léonard.



POURTRAIT DE PAUL DE VOS, PAR VAN DYCK.

(D'après une gravure de Lemmelin.)

Parmi les œuvres anciennes détruites au palais de Laeken, on m'a cité un portrait du pape Jules II, réputé comme fort remarquable et attribué même à Raphaël.

La liste serait longue, on se l'explique, de tout ce qu'il a péri de choses précieuses en ces quelques heures où le feu a accompli son œuvre. La famille royale

a perdu presque l'ensemble de chers souvenirs, reliques du passé, portraits de famille, présents de souverains, les mille objets qui donnent aux demeures princières leur physionomie particulière. Le portrait en pied de la princesse Clémentine enfant, par Gallait, œuvre très admirée à l'époque de sa création (1874), les esquisses du maître pour ses peintures du Sénat, comptent parmi les œuvres anéanties. Deux toiles considérables de Leys : la *Promenade hors des murs*, qu'on pourrait envisager comme le chef-d'œuvre de son auteur¹, l'*Institution de la Toison d'or*, peinte expressément pour le roi, sont, l'une détruite, l'autre ruinée.

On est parvenu à arracher aux flammes quelques Gobelins et d'autres choses plus ou moins importantes; il n'en est pas moins vrai que la conservation d'un ensemble même respectable d'objets précieux ne suffira jamais à consoler des pertes subies et dont le vide ne peut être comblé, quelque sacrifice que l'on fasse, pour l'ornementation future du palais.

Hélas ! d'un beau palais le débris est plus beau !

s'écrie le poète. Il se trouve probablement peu de Belges disposés à ratifier ces vues. Aussi bien, l'on va mettre sans retard la main à la reconstruction de Laeken en suivant avec une rigueur absolue les plans primitifs.

On prépare en ce moment, à Bruxelles, une exposition de portraits du siècle, à l'aide d'éléments empruntés à des galeries particulières. Grâce à l'adhésion d'un grand nombre d'amateurs le succès de l'entreprise serait assuré. L'ouverture de cette exposition est fixée au 1^{er} mars. Le Comité se compose presque exclusivement de dames. A peine y voit-on figurer deux ou trois artistes, dont deux statuaires.

Anvers aura, dans le courant de l'été, son exposition destinée à illustrer l'histoire de l'imprimerie, à l'occasion d'une Conférence du Livre, que l'on s'occupe d'organiser. Les diverses nations de l'Europe seront représentées à la Conférence comme à l'Exposition. La typographie anversoise a eu ses jours d'importance première où elle luttait avec l'Italie et la France. Le nom seul de Plantin évoque le souvenir de quelques-unes des plus belles impressions qui aient vu le jour. L'Exposition projetée nous fournira l'occasion de voir l'art de Gutenberg arriver par étapes successives à sa puissance universelle et, chose merveilleuse, mettre ses moyens de production, sans cesse accrus, à la hauteur des besoins devenus eux-mêmes d'une prodigieuse intensité.

Dès le retour du printemps doit commencer à Anvers la prise de possession des locaux du nouveau musée de peinture, aujourd'hui complètement achevé. L'épreuve ne sera pas sans offrir de l'intérêt, étant donné que les auteurs de la construction nouvelle ont cherché à profiter des expériences récentes en ce qui concerne la construction et l'éclairage des musées. A Anvers, toutefois, les salles sont toutes éclairées par le haut. La lumière y sera tempérée par des combinaisons de draperies destinées à voiler, dans la mesure du nécessaire, la trop vive clarté.

Le public aura besoin de quelque temps pour s'habituer au chemin de la nouvelle construction, située à l'extrémité sud de la ville, non loin des quais de l'Escaut. C'est à peu près à cet endroit que se fit, en 1885, l'Exposition universelle.

1. Reproduit dans la *Gazette*, t. XX, 1^{re} période, p. 305.

Deux mesures s'imposaient à l'occasion du transfert du Musée d'Anvers : l'exécution d'un ensemble de photographies des principales œuvres constituant la collection et la publication d'un catalogue nouveau, mis au courant de la science. Excellent à l'époque de sa publication, — il y a quinze ans de cela, — le catalogue du Musée d'Anvers est aujourd'hui totalement suranné. Tout le monde est d'accord là-dessus. Mais l'édition ancienne était malheureusement si considérable que l'on hésitait à faire les frais d'une réimpression immédiate. Je suis heureux de pouvoir annoncer que nous aurons à la fois les photographies et le catalogue.

Au catalogue du Musée d'Anvers se rattache de la manière la plus intime le nom d'un homme que la mort vient d'enlever aux lettres belges, dans leurs rapports avec les Beaux-Arts : le chevalier Léon de Burbure de Wesembeke. Mort à l'âge de près de quatre-vingts ans, le défunt avait des titres nombreux à la reconnaissance de ceux qui s'occupent de l'histoire des anciens artistes flamands.

Bien que compositeur de musique, compositeur fécond, M. de Burbure s'était voué, depuis un nombre considérable d'années, avec un zèle infatigable, à l'étude des sources de notre histoire artistique. Chargé du classement des archives de la cathédrale d'Anvers, il put, au cours de cet immense travail, réunir un ensemble de documents dont plusieurs ont une importance singulière. Les recherches de M. de Burbure sur les Van der Weyden, sur Quentin Matsys et quantité d'autres maîtres illustres, ont à peine besoin d'être rappelées. Elles ont fait justice de quantité d'erreurs admises jusqu'alors par les critiques les plus marquants. Réunies en volumes les précieuses notes colligées par le zélé chercheur étaient classées avec un ordre admirable et pourvues de tables. Après avoir toujours prêté de la manière la plus libérale son concours aux travailleurs, M. de Burbure a voulu qu'ils profitassent après lui encore du fruit de ses recherches. La ville d'Anvers entrera en possession de toutes ses notes, lesquelles seront déposées aux archives.

Extraordinairement versé dans l'histoire des musiciens flamands, M. de Burbure avait communiqué à l'Académie où il siégeait depuis 1862, comme membre de la section de musique, des notices souvent très développées sur l'objet préféré de ses études. Une histoire de l'ancienne corporation des musiciens d'Anvers a paru dans les *Bulletins* de l'Académie où prit place, en 1863, un travail considérable sur les facteurs de clavecins et les luthiers anversoises, depuis le xvi^e jusqu'au xix^e siècle.

C'est à M. de Burbure que l'on doit enfin de connaître, d'une manière précise, l'origine de la famille Beethoven. Fétis a donné place, dans son *Dictionnaire des musiciens*, à une note très développée de M. de Burbure, exposant toute la filiation de l'illustre compositeur. Beethoven, *van* Beethoven plutôt, était de souche anversoise et sa famille compte encore à Anvers de nombreux représentants, lesquels assistèrent comme tels à l'inauguration du monument de Bonn. Le nom de Beethoven n'est nullement rare, à Anvers. J'en ai dit assez pour prouver la valeur des travaux de M. de Burbure. Si l'estime des travailleurs lui est acquise de la manière la plus légitime, nul doute que la gratitude de ceux qui ont eu l'honneur d'approcher le vieux gentilhomme ne se joigne au souvenir qu'ils garderont de sa mémoire.

Jamais plus d'obligeante courtoisie ne fut mise au service de l'érudition.

BIBLIOGRAPHIE

Les Femmes de Brantôme, par HENRI BOUCHOT ¹.



Voici un livre piquant, amusant et vif et par surcroît, ce qui ne gâte rien, nourri d'une substantielle érudition et de savantes recherches. Le sujet était scabreux ; mais on ne saurait en bonne justice faire un reproche à M. Bouchot des embûches que l'histoire jetait sous ses pas. Il ne pouvait assurément dissimuler les corruptions élégantes de la cour des Valois. S'attaquant à une société effroyablement perverse, il ne pouvait en voiler toutes les turpitudes. Du moins n'a-t-il touché que d'une main légère aux histoires que la verve gauloise de Brantôme se complait à nous raconter par le menu.

Ceci indiqué, nous avouons que le livre de M. Bouchot n'est pas de notre domaine. Si nous en disons quelques mots ici, c'est que le texte est accompagné de reproductions artistiques

d'un grand intérêt. Un homme aussi expérimenté, aussi compétent que notre collaborateur devait trouver dans une matière très riche en elle-même et peu

1. *Les Femmes de Brantôme*, par Henri Bouchot. Paris, Quantin et C^{ie}, 1 vol. gr. in-8°, illustré de 30 planches hors texte gravées en phototypie par MM. Aron frères et de nombreuses gravures dans le texte.



ANNE DE BRETAGNE JEUNE

D'après une peinture sur bois du XV^e siècle
(Bibliothèque Nationale)

exploitée, des documents de la qualité la plus rare. M. Bouchot connaît à merveille le xvi^e siècle français; depuis plusieurs années il s'occupe de ses admirables crayons; il a étudié à fond ses estampes, ses livres à gravures. En réalité, les *Femmes de Brantôme* sont le complément anecdotique et pittoresque de la belle étude sur les *Portraits au crayon de la Bibliothèque Nationale*. Grâce à ces deux enquêtes nous tenons le fil d'Ariane qui nous permet de nous promener à travers le dédale d'un monde où le goût pour les choses de l'art avait atteint un raffinement suprême, où la beauté rayonnait dans une grâce souveraine.

M. Bouchot avait sous la main, à la Bibliothèque, des matériaux incomparables. Il avait surtout la plus admirable, la plus vaste collection de crayons qui existe au monde. Aujourd'hui, grâce à l'adjonction des séries de la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, notre Cabinet des Estampes nous offre une réunion de près de 800 portraits au crayon de personnages français du xvi^e siècle. On peut même dire que cet ensemble extraordinaire vient d'être complété, par les 300 dessins de Castle-Howard récemment acquis par Mgr le duc d'Aumale et qui doivent appartenir à la France.

Tous ces dessins de la Bibliothèque n'ont pas la même valeur artistique. Mais tous sont intéressants au point de vue du personnage représenté; la bonne moitié sont de la main des meilleurs artistes du temps et deux cents pour le moins sont des chefs-d'œuvre, des chefs-d'œuvre hors de pair, comme nulle époque, nul pays n'en saurait offrir de plus exquis.

Les plus beaux sont contenus dans le Recueil de Foulon. Cet inestimable recueil, formé au xvi^e siècle par Foulon, le neveu et l'héritier de François Clouet, contient 56 portraits aux crayons de couleur. Une vingtaine environ sont de Clouet lui-même et ont été exécutés à la fin de sa vie, entre 1567 et 1572. Ils sont miraculeux. Nous avons reproduit ici même deux des plus adorables¹ : *M^{me} de Villeroy* et *Marguerite de Navarre*. M. Bouchot ne s'est pas fait faute de puiser dans ce recueil. C'est de là que proviennent le charmant portrait de l'aimable et bonne Marie Touchet, la maîtresse de Charles IX, et celui de Gabrielle d'Estrées, l'une des perles de l'écrin, la plus adorable figure de la cour de Henri III, la future maîtresse de Henri IV.

Ces fac-similés ont été obtenus par les procédés de phototypie de MM. Aron frères, procédés qui, souvent, mieux que l'héliogravure en creux, permettent de rendre le fugitif, l'estompé de ces crayons dont beaucoup ne sont qu'un souffle, un rien plein de vie, de finesse et d'accent.

Nous donnons ici le portrait d'*Anne de Bretagne jeune*, non qu'il ait la même valeur d'art que ces délicieux crayons de l'école des Clouet, mais parce qu'il présente un intérêt historique capital. Il se trouve, avec le portrait de Charles VIII, dans l'intérieur de la reliure d'un livre de prières du xv^e siècle conservé au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale. C'est M. Bouchot qui a eu le premier le mérite d'identifier ces portraits. Le peintre, naturaliste à l'extrême, n'a guère flatté ses modèles. C'est précisément pour cela qu'ils sont si précieux pour nous. La reine Anne, comme on peut le voir, était loin d'être belle; ce n'est pas ainsi que nous la montrent les miniatures embellies de son livre

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXVI, p. 118 et 222.

d'Heures. Ce portrait, peint sur le vif, avec une naïveté simple et sans détours, est un document historique du plus rare intérêt, et nous devons savoir gré à M. Bouchot de l'avoir mis au jour sous sa véritable dénomination.

L. G.

Les Watteau de Lille, par PAUL MARMOTTAN ¹.

J'ai déjà dit ici même ² ce que je pensais des deux artistes Lillois. Ce sont de très petits peintres, surtout Louis, l'auteur des grands tableaux d'Avesnes, mais ce sont des anecdotiers charmants et singulièrement féconds, et qui au point de vue de l'histoire des mœurs et des costumes de la fin du XVIII^e siècle méritent d'être étudiés. C'est ce que fait M. Paul Marmottan. Grâce aux recherches qu'il a entreprises et qu'il vient de réunir dans une élégante plaquette, nous connaissons maintenant ces aimables artistes.

Louis était le neveu du grand Antoine Watteau, de l'inoubliable auteur de *l'Embarquement pour Cythère*. Valenciennois comme lui, ses œuvres sont presque toutes demeurées dans la région, soit dans les Musées, soit dans les collections particulières. Il en est de même pour son fils, François Watteau, de Lille, dont les meilleurs tableaux sont aujourd'hui conservés au Musée de cette ville. François est supérieur à Louis par la vivacité de l'exécution, par l'esprit du dessin. Il nous laisse des toiles qui sont véritablement charmantes et qui font pressentir Boilly. Il suffit de citer le *Menuet* du Musée de Valenciennes et la *Fête au Colisée* du Musée de Lille, ou encore la *Braderie* et la *Procession de Lille en 1789*. Tout cela assurément, quand on aime la peinture pour ses qualités intrinsèques, ne vaut que par le sujet et par les costumes : c'est bien quelque chose et nous devons savoir gré à M. Marmottan d'avoir fait sortir de l'oubli ces deux très curieux peintres provinciaux.

L. G.

1. *Notice historique et critique sur les peintres Louis et François dits : Watteau de Lille*, par Paul Marmottan, Paris, E. Plon, 1 vol. in-4, illustré de reproductions en phototypie.

2. *Le Musée de Lille*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. IX, p. 146 et 147.

COLLECTION MARQUIS

OBJETS D'ART, DE CURIOSITÉ ET D'AMEUBLEMENT

Porcelaines anciennes de Sèvres, de Saxe, de Chine et du Japon

BELLE PENDULE EN CÉLADON FLEURI

Montée en bronze doré

GRANDES VASQUES ET JARDINIÈRES

ORFÈVREURIE ANCIENNE ET MODERNE

IMPORTANTE COLLECTION DE VITRAUX

BRONZES ET MEUBLES

des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI

GLACES AVEC CADRES GARNIS DE CRISTAUX DE ROCHE

TABLEAUX EN TAPISSERIE DES GOBELINS

TENTURES ET ÉTOFFES, PIANOS D'ÉRARD, MEUBLES DE STYLE, etc.

VENTE

PAR SUITE DU DÉCÈS DE M. MARQUIS

Hôtel DROUOT, Salles 8 et 9

Du lundi 10 au mardi 18 février 1890, à 2 h.

COMMISSAIRES-PRISEURS

M^e ESCRIBE

6, rue de Hanovre, 6

M^e BANCELIN

18, rue de la Grange-Batelière, 18

EXPERT

M. CH. MANNHEIM, 7, rue Saint-Georges

CHEZ LESQUELS SE DISTRIBUENT LES CATALOGUES

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE

Samedi, 8, de 1 heure à 5 heures 1/2

PUBLIQUE

Dimanche, 9, de 1 heure à 5 heures 1/2

PRIX DU CATALOGUE ILLUSTRÉ : 12 FRANCS

TRÈS BEAUX LIVRES

RARES ET PRÉCIEUX

VENTE SALLE n° 3, au premier

Le Lundi 24 février et jours suivants à 2 h. précises

COMMISSAIRES-PRISEURS

M^e ESCRIBE

6, rue de Hanovre, 6

M^e Léon BANCELIN

18, rue de la Grange-Batelière, 18

Assisté de **M. E.-Jean FONTAINE**, libraire

Collection Ed. Smith

OBJETS D'ART ET DE RICHE AMEUBLEMENT

DU XVIII^e SIÈCLE

Porcelaines — Faïences — Miniatures — Objets de Vitrine
Boîtes — Bijoux — Argenterie
Objets variés Européens et Orientaux — Vitraux

QUATRE BEAUX SPHINX EN TERRE CUITE

DE L'ÉPOQUE LOUIS XV

Meubles — Bronzes d'Art — Lustre et Appliques en Fer
Bronzes d'Ameublement Époque Louis XVI

BELLES GIRANDOLES, APPLIQUES

Flambeaux — Chenets — Pendules et Horloges
Meubles en Bois sculpté et doré — Beau Baromètre Louis XVI

BELLE PORTE EN CHÊNE ÉPOQUE LOUIS XIV

Nombreux Sièges

PETIT CANAPÉ LOUIS XVI A 3 PLACES

Glaces et Miroirs — Meubles en Marqueterie de Cuivre
Riches Broderies sur Satin

TRÈS BELLE TAPISSERIE

LE TOUT COMPOSANT LA COLLECTION DE MADAME SMITH

Et dont la vente, par suite de décès, aura lieu

HOTEL DROUOT, Salles Nos 8 et 9

Les Mercredi 26, Jeudi 27, Vendredi 28 Février et Samedi 1^{er} Mars 1890
à deux heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e **Eugène BAILLY**
16, rue de la Banque

M^e **Léon FONTAINE**
42, rue Blanche

EXPERT :

M. **Charles MANNHEIM**, 7, rue Saint-Georges

EXPOSITIONS :

PARTICULIÈRE :
Le Lundi 24 Février 1890

PUBLIQUE :
Le Mardi 25 Février 1890

De 1 heure à 6 heures

ALBUMS

DE

DESSINS & MODÈLES

TIRÉS SUR BEAU PAPIER IN-8° JÉSUS

Prix de chaque album : **3 francs 50** cartonné ou en portefeuille

Albums parus :

LES ARTS DU BOIS

SCULPTURE SUR BOIS — MEUBLES

Notice par M. A. DE LOSTALOT. — Contient **164** gravures

(2^e EDITION)

LES ARTS DU FEU

CÉRAMIQUE — VERRERIE — ÉMAILLERIE

Notice par M. Th. de WYZEWA. — Contient **223** gravures

EN PRÉPARATION :

Album des Arts du Métal

Album des Arts du Tissu

Album de Peinture décorative

Album de Sculpture décorative

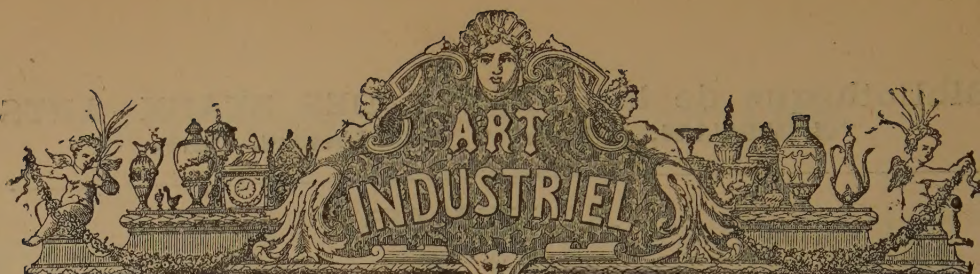
NOTA : Nos albums comprennent des séries d'exemples empruntés à toutes les industries artistiques tributaires du bois, du métal, de la pierre, etc., etc.

La collection complète (six albums à **3 fr. 50** chacun) contiendra environ **1200** gravures reproduisant les œuvres anciennes et modernes les plus remarquables de l'art décoratif ; elle sera une source inépuisable de documents à consulter pour les amateurs, pour les industriels, pour les dessinateurs ornemanistes, pour les écoles professionnelles.

La table alphabétique et analytique de la *Gazette des Beaux-Arts* (3^e série 1869-1880 compris), est en vente au bureau de la REVUE.

Prix : **15 francs** l'exemplaire broché.

TSARINE POUDRE de RIZ
RUSSE
Adhérente, Invisible,
Adoucissante.
GARANTIE PURE DE TOUT
BLANC MÉTALLIQUE.
Préparée par **VIOLET**, 29, Boulev. des Italiens, PARIS



Zwiener

ÉBÉNISTERIE D'ART
GENRE LOUIS XIV, XV ET XVI
2, rue de la Roquette, Paris
(PLACE DE LA BASTILLE)

DENIÈRE

AMEUBLEMENT — BRONZES ARTISTIQUES
GRANDE DÉCORATION
OBJETS D'ART ANCIENS & REPRODUCTIONS
15, rue Vivienne

A. Chevré

FABRICANT de MEUBLES de STYLE
ET D'ÉBÉNISTERIE D'ART
7, rue de Braque, 7
PARIS

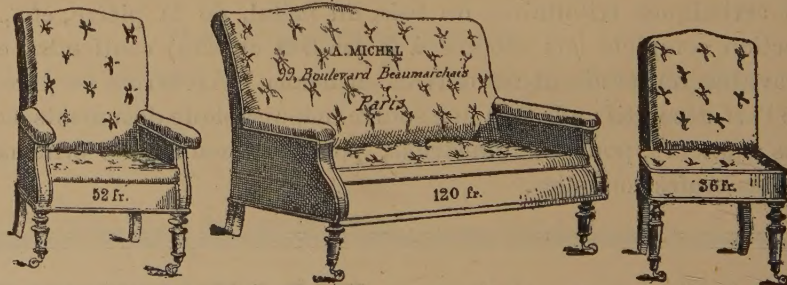
Haviland & C^{ie}

PORCELAINES DE LIMOGES
DÉPOT :
60, faubourg Poissonnière, 60
PARIS

Madame Hatty

JAPONERIES & CHINOISERIES ANCIENNES
PARIS
26, rue de Châteaudun (2^e étage)
de 10 heures à 1 heure

Spécialité de Sièges Seymour — Confortables & Bon Marché



Ces Sièges ont été appréciés par les visiteurs dans les galeries de l'Exposition de 1889

ART INDUSTRIEL

FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS
26, rue Chaptal, Paris

FOURNITURES pour Peinture à l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain; la Peinture Tapisserie, la Barbotine, le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc.—Nouveau fixatif J.-G. VIBERT pour l'Aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS

Seuls représentants de la Maison CH. ROBERTSON et Co de Londres.

ORFÈVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie}

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. **GRAND PRIX** à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales villes de France et de l'étranger.

LABITTE, Em. PAUL & C^{ie}

Libraires de la Bibliothèque Nationale

4, rue de Lille, 4

SUCCURSALE & SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

28, r. des Bons-Enfants (Anc. M^{me} Silvestre)

VENTES PUBLIQUES À PARIS

ET DANS LES DÉPARTEMENTS

Livres rares et curieux. Achats de Bibliothèques au comptant. Expertises. Rédaction de Catalogues.

COMMISSIONS

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publiques, expertises, certificats d'authenticité.

Publication de la *Revue des Documents historiques* et de l'*Amateur d'autographes*.

A. BLANQUI

Médaille « Industries d'Art » décernée par le Congrès annuel des architectes français 1888.

MEUBLES, BOISERIES, TENTURES

MARSEILLE, 8, rue Cherchell.

Henri DASSON et C^{ie}

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES D'ART

Grand Prix à l'Exposition de 1889.

106, rue Vieille du Temple, Paris.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport d'objets d'art et de curiosité.

5, rue de la Terrasse

(Boulevard Malesherbes.)

Estampes anciennes et modernes.

LIVRES D'ART

Architecture, Peinture, Sculpture et Gravure

LETAROUILLY

1 et 3, Quai Malaquais, Paris.

Catalogue mensuel de livres rares et curieux.

Eugène CHARAVAY fils

EXPERT EN AUTOGRAPHES

Anc. Mais. CHARON, puis A. LAVERDET, fond. en 1838)

8, QUAI DU LOUVRE, PARIS

Autographes des célébrités de tous genres: achat de collections d'autographes, rédactions de catalogues, ventes à l'amiable ou aux enchères.

Revue des autographes, publication mensuelle.

Nobiliaire français ou Catalogue par ordre alphabétique de pièces manuscrites émanées des familles nobles de France.

HENRI STETTINER

ACHAT ET VENTE

D'OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ,
ANTIQUITÉS ET TAPISSERIES

7, rue Saint-Georges

BEURDELEY

Ébénisterie, Bronze et Sculpture d'art

OBJETS D'ART ANCIENS

32, 34, RUE LOUIS-LE-GRAND

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	— 68 fr. — 34 fr.
--	-------------------

PRIX DU DERNIER VOLUME : 35 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68).	Épuisé.
Deuxième période (1869-89), dix-neuf années	1,000 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1890

NOUVEL ALBUM DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

5^e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (aucune n'a paru dans les précédents albums), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot, etc. Eaux-fortes originales de Lhermitte, Renouard, de Nittis, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la *Gazette des Beaux-Arts*, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *Les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série dont il reste quelques exemplaires).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

et dans tous les bureaux de poste

à l'Administrateur-gérant de la *Gazette des Beaux-Arts*

RUE FAVART, 8, PARIS